

NGR New German Review

A Journal of Germanic Studies



Vol. 23 : 2008

CALL FOR PAPERS

Volume 24, 2009

Since 1985, the *New German Review* has been a medium for graduate students to share their ideas with the academic community worldwide. We publish articles on German, Scandinavian and Dutch literature, but we strongly encourage contributions within the broader field of Germanic studies, including history, culture, philosophy and linguistics. Book reviews, new translations, and interviews also form an essential part of our publication. The *New German Review* is peer-reviewed and edited by graduate students in the Department of Germanic Languages at UCLA. All contributions will be listed in the MLA database.

Submissions must comply with MLA conventions, with endnotes and works cited. Articles should be between 15 and 25 pages, and book reviews should not exceed 2 pages. Please submit manuscripts prepared for blind review in electronic form by **Monday, March 2nd, 2009** to:

New German Review
Department of Germanic Languages
212 Royce Hall
Box 951539
University of California, Los Angeles
CA 90095-1539

Email: NGR@humnet.ucla.edu



**New German
Review**

A Journal of Germanic Studies

Volume 23
2008



New German Review

Volume 23, 2008

Editors

Ivett Rita Guntersdorfer
André Schütze
Brenna Reinhart

Editorial Board

Kye Terrasi Karina Marie Ash
Jennifer Gully Barbara Hui
Jonathan Jones Jennifer Tsai
Vic Fusilero Lin Lin
Katharina Leduc

Cover Art

Matthias Kebelmann

New German Review is published by graduate students of the Department of Germanic Languages at UCLA. Views expressed in the journal are not necessarily those of the Editors, the Department of Germanic Languages, or the Regents of the University of California. Subscription rates are \$9.00 for individuals, \$15.00 for institutions. Please make checks payable to New German Review. Manuscripts should be prepared in accordance with the 2003 *MLA Handbook* Sixth Edition (parenthetical documentation) and should not exceed 20 typed pages at approximately 250 words per page, including documentation. Please direct inquiries regarding orders, subscriptions, submissions, and advertising information to:

New German Review
Department of Germanic Languages
212 Royce Hall, Box 951539
University of California, Los Angeles
CA 90095-1539
ngr@humnet.ucla.edu

Printed by DeHART Printing Services, 3265 Scott Blvd, Santa Clara, CA 95054
Funding provided by the UCLA Graduate Students' Association and the UCLA Department of Germanic Languages
ISSN 0889-0145

Copyright (c) 2008 by the Regents of the University of California.
All rights reserved.

Table of Contents

PT
1
N48
V.23

Articles

Hugo von Hofmannsthals spätes Drama <i>Der Turm</i> – Ringen um Erlösung von der „böartigen Unwirklichkeit“ Moderne	
KATHARINA MARIA HERRMANN.....	7

„Beinahe zu Hause“: Heterotopie und dezentrale Subjektivität bei Kracauer	
DAVID WACHTER.....	27

Ernst Jünger and Ishiwara Kanji: A Comparative Examination of the Concept of Total Mobilization for Germany and Japan	
ANDREW MILLS.....	47

Die Kunst ohne Aura. Bourdieus Habitus­theorie und Benjamins Aufsatz <i>Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit</i>	
ANDRÉ SCHUETZE	65

Der Dichter als Müllsammler: Zu einer poetologischen Figuration der Mittelalter-Rezeption in Tankred Dorsts <i>Merlin oder Das wüste Land</i> und <i>Die Legende vom armen Heinrich</i>	
BENT GEBERT	83

Unerbittlich ziellos? Messianische Zeit in Katharina Hackers <i>Die Habenichtse</i>	
FRANZ FROMHOLZER.....	99

Walking at the Abyss: Writing in Crisis and the Imagery of Walking in Wolfgang Borchert's <i>Draußen vor der Tür</i> and Inge Müller's Poetry	
SONJA WANDELT.....	117

Jenseits des Organischen. Schleiermachers religiöse Geselligkeit zwischen „natürlicher Verbindung“ und Institutionalität	
THOMAS BÄUMLER.....	127

Tradition und Dekonstruktion in Elfriede Jelineks <i>Burgtheater</i> und <i>Präsident Abendwind</i>	
VIKTORIA HELFER.....	141

Das Verblassen des Unsichtbaren: Schillers ästhetische Briefe nach den Verwirrungen von Törleß und dem beschädigten Leben Adornos	
MANUEL CLEMENS.....	157

Interview

Ein Interview mit Marc Rothemund	
KATHARINA LEDUC.....	181

Reviews

Koch, Lars (Hg.) <i>Modernisierung als Amerikanisierung? Entwicklungslinien der westdeutschen Kultur 1945-1960</i> . (2007).	
HANS JÖRG SCHMIDT.....	189

Ehlich, Konrad. <i>Sprache und sprachliches Handeln: Band 1-3</i> . (2007).	
ELKE MONTANARI.....	193

Preußner, Ulrike. <i>Aufbruch aus dem beschädigten Leben. Die Verwendung von Phraseologismen im literarischen Text am Beispiel von Arno Schmidts Nobodaddy's Kinder</i> . (2007).	
NILS BERNSTEIN.....	195

CONTRIBUTORS.....	199
-------------------	-----

ABOUT THE ARTIST.....	201
-----------------------	-----

*Hugo von Hofmannsthal
spätes Drama Der Turm –
Ringens um Erlösung von der „böartigen Unwirklichkeit“
Moderne*

Katharina Maria Herrmann

Zusammenfassung

Mit seinem ‚Turm-Projekt‘, einer für Hofmannsthal „über die Begriffe schwere[n] Arbeit“¹, rang der Dichter von Sommer 1920 bis Spätherbst 1927. Ergebnis dieses zähen und langwierigen Denk- und Schreibprozesses sind drei zum Teil stark divergierende Fassungen des Dramas, das der literaturwissenschaftlichen Forschung seit jeher beträchtliche Schwierigkeiten bereitet, weil immanente Widersprüche und Inkonssequenzen in der handlungslogischen und psychologischen Motivation wie in der Figurenkonzeption die allem Verstehen zu Grunde liegenden Kohärenzerwartungen unterlaufen. Der im Rahmen meines Dissertationsprojektes *Fliehendes Begreifen. Hugo von Hofmannsthal's Auseinandersetzung mit der Moderne* entstandene Aufsatz eröffnet den Horizont einer Deutungsperspektive, in der sich diese Widersprüche, wenn nicht auflösen, so doch verständlich machen lassen: Als Resultat von Ambivalenzen nämlich, die aus Hofmannsthal's Ringen mit Modernisierungserfahrungen hervorgehen. Die *Turm*-Dramen, so die Grundannahme, spiegeln wesentliche Aspekte der Gegenwartsdiagnose des Autors und sind Zeugnis von dessen ebenso umfassender wie unabgeschlossener Suche nach einer angemessenen Daseins- und Gesellschaftsform in der aus seiner Sicht ‚chaotisch-verkehrten‘ modernen Welt.

1. Analyse und Flucht

Die Gegenwartsanalyse weitester Teile der Intelligenz des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts steht bekanntlich im Zeichen einer Semantik des Verlusts und der umfassenden Krise. ‚Massengesellschaft‘, ‚Uniformierung‘, ‚Entseelung‘, ‚Verdinglichung‘, ‚Technisierung‘, ‚Materialisierung‘, ‚Mammonismus‘ oder ‚Profitgier‘ bezeichnen nur eine

geringe Auswahl kursierender Topoi der langlebigen Modernekritik. Die einschneidenden Erfahrungen essentieller soziostruktureller Veränderungen führen zur Generalreserve gegen die eigene Zeit. Man nimmt Frontstellung ein gegen die als hoch defizitär analysierte Modernewirklichkeit; Dissoziations- und Differenzerfahrungen nähren Modernisierungsängste – und generieren Fluchtversuche unter dem Banner massiver Kulturkritik, die sich beispielsweise in einer allgemeinen „Tendenz zur Projektion von Zukunftsentwürfen, von Utopien sozialer Harmonie und Stabilität, von in die Zukunft verlagerten Gegenbildern zu der Erfahrung der gegenwärtigen Ordnung“² niederschlägt. Die luzide Reflexion des zwanzigjährigen Hofmannsthal in dessen d’Annunzio-Aufsatz: „[h]eute scheinen zwei Dinge modern zu sein: die Analyse des Lebens und die Flucht aus dem Leben“³, ist durchaus in diesem Kontext zu verorten.⁴

Was Hofmannsthal selbstbeschreibend, d.h. aus seiner zeitgenössischen Perspektive des Modernitäts- und Krisendiskurses der ästhetischen Moderne, als ‚modern‘ wahrnimmt, erscheint dem heutigen Leser, angenommen er versteht sich als Teil einer modernen, offenen, primär funktional differenzierten Gesellschaft, alles andere als ‚modern‘. Nun besteht darüber, dass Hofmannsthals Werk vor dem Hintergrund der ‚Moderne‘ zu interpretieren ist, kein Zweifel. Mit vielerlei terminologischen – und in der Folge interpretatorischen – Unklarheiten verbunden ist allerdings im Forschungsdiskurs immer noch diese ‚Moderne‘ selbst. Um Hofmannsthals Texte aus adäquater analytisch-kritischer Distanz betrachten und die *Turm*-Dramen mittels eines metasprachlichen Begriffsinstrumentariums kommentieren zu können, liegt vorliegender Untersuchung in Anlehnung an Lohmeier⁵ ein aus philosophischen, geschichts- und sozialwissenschaftlichen Forschungen gewonnenes Moderne-Verständnis zu Grunde, welches es ermöglicht, ästhetische bzw. literarische Moderne und gesellschaftliche Moderne systematisch zueinander in Bezug zu setzen. Die *Turm*-Dramen werden hier also als Reaktion auf Hofmannsthals Analyse der gesellschaftlichen Moderne gelesen und als (versuchte) Antwort(en) auf Fragen verstanden, wie sie sich ob der einschneidenden gesellschaftlichen Veränderungen für Hofmannsthal stellen. Auch Hofmannsthal hat „die humanen, demokratischen und emanzipativen Potenzen des Modernisierungsprozesses unterschätzt“ und „reagiert mit einem Modernisierungsschock, bildet zu dessen Bewältigung die Semantiken des ‚Ganzen‘, des ‚Eschatologischen‘ und des ‚Individuellen‘ aus“; auch bei Hofmannsthal steht „gegen die Pluralität der Meinungen und Werte die Suche nach einer integrativen Idee, die die ‚letzten Fragen‘ klärt, gesellschaftliche Ordnung begründet und das individuelle Handeln leitet.“⁶ – Also auch Hofmannsthal ergreift die ‚Flucht aus dem Leben‘ der gesellschaftlichen Moderne. Allerdings scheint ihn seine Flucht – so suggerieren es zumindest die Fassungen des *Turm* – an keinen festen Standpunkt zu

führen; vielmehr positioniert sie ihn als Suchenden zwischen Moderne-Revision und Akzeptanz der Irreversibilität des Modernisierungsprozesses.

2. ‚Bösartige Unwirklichkeit‘: Die gesellschaftspolitische Situation im *Turm*

In seinen *Turm*-Dramen⁷ thematisiert Hofmannsthal die Frage nach einer verbindlichen Grundlage seiner zeitgenössischen Gesellschaft, der es in seiner Perspektive massiv an gemeinsamer geistiger Orientierung mangelt. Die vom Dichter auch in seinen Essays vielfach aufgeworfene Frage nach der Möglichkeit einer ideellen Integration der ausdifferenzierten und pluralisierten modernen Gesellschaft durch Formen geistiger Führerschaft weitet sich hier zu der Frage nach der Legitimation politischer Herrschaft überhaupt aus.⁸ Die Ausgangssituation, auf deren Basis im *Turm* die Problematik der Begründung von Herrschaft und Autorität zwecks Einrichtung einer neuen Ordnung und normativen Grundlage der Gesellschaft behandelt wird, ist die des totalen Chaos und der tiefen Existenzkrise einer von Profitgier, rationalistisch-materiellem Denken und Gewalt beherrschten, dissoziierten und desintegrierten Nachkriegsgesellschaft, die herkömmlicher Orientierungsinstanzen und metaphysischer Sicherheit verlustig gegangen ist. Im *Turm* versagt der König in seiner Funktion als Sicherheit, Ordnung und Einheit stiftender Souverän - die traditionalistischen Herrschaftsstrukturen haben ihre notwendige integrative Kraft eingebüßt: „Alle gehen gegen alle“⁹, skizziert Olivier die Gesamtsituation im ersten Auftritt des ersten Aufzugs.

2.1 Basilius: Souveränitätsloses Herrschertum

Für Basilius' Souveränitätsverlust lassen sich im *Turm* verschiedene (allerdings wenig trennscharfe) Bedingungsfaktoren ausmachen. Dass, wie Basilius selbst formuliert, die „Welt [...] außer Rand und Band“¹⁰ ist, begründet sich nicht allein aus der Tatsache heraus, dass „die königliche Macht als das säkularisierte Gottesrecht [...] nicht mehr sicher“¹¹ ist. Vielmehr fehlt es dem König offenbar ganz grundsätzlich an der notwendigen ‚geistigen Basis‘ für eine umfassende Neuintegration der Gesellschaft. Das verdeutlichen insbesondere die Repliken des Grossalmoseniers auf den um Hilfe bittenden, sich implizit selbst als abhängig und verantwortungsunfähig charakterisierenden Basilius:

„Wo war deine Menschheit? [...] Denn ein Mensch fängt dort an, wo ein viehisch gelüstender Leib überwältigt ist und unter die Füße gebracht von Wesenheit. Das war nicht deine Sache. Dein Wollen sitzt unter dem Nabel und dein Unvermögen in der Herzgrube; unter deinen Haaren war die Bosheit und der stinkende Hochmut ist dir durch die Nase gegangen: so warst du ein Leib und hast gewuchert mit deinem Leib und an deinem Leib wirst du gepackt werden.“¹²

In den Ausführungen des Grossalmoseniers kommen die aus Hofmannsthals fundamentaler Modernekritik erwachsenden antinomischen Denkstrukturen eines Leib-Seele bzw. Materie-Geist-Dualismus zum Tragen, die Basilius als Repräsentanten einer modernen, selbstentfremdeten und veräußerlichten Persönlichkeit erkennen lassen, in der das Ich keinen Zugang zum Essentiellen der menschlichen Existenz hat, ja keine geistige Substanz besitzt, weil es sich an den materiellen, kapitalistischen und rationalistischen Maximen der modernen Welt – in Hofmannsthals Vokabular: an der Oberfläche des ‚Werdens‘ statt am ‚Sein‘ – orientiert. Basilius kann als negatives Sinnbild der Hofmannsthalschen Vorstellung einer ganzheitlichen und autonomen Persönlichkeit gedeutet werden, die der Dichter in seinen *Aufzeichnungen zu Reden in Skandinavien* folgendermaßen expliziert:

„[W]o das Ich Persönlichkeit wird, wird es selbst Gesetz und unterliegt nicht mehr dem Schrecken des Seins und der mechanischen Unfreiheit. [...] Der Wille ist der Persönlichkeit tiefster Grund, ist [...] der eigentliche Beginn der übertierischen geistigen Tat. [...] Darum hat der höhere Mensch das Kausalreich niedergezogen, sein Leben ist beherrscht durch das Schicksalsgesetz seiner persönlichen Sendung, die er verwirklichen soll. [...] Wird das Gesetz ins Individuum, das Individuum ins Gesetz hineingenommen, so ist wahrhaft das Kausalreich überwunden und eine neue Bindung löst den *contrat social* ab, denn es ist kein Kontrast zwischen Individuum und Gesamtheit. Der geläuterte Freiheitsbegriff: in der Nation: Ordnung, - im Individuum: Gesetz, Karma.“¹³

Insgesamt kann die Unfähigkeit des Königs zum autonomen und souveränen Handeln sowohl als das Resultat von Selbstverlust und fehlender Ich-Identität des ‚modernen‘ Individuums gedeutet als auch als Folge von Basilius’ fehlender Einsicht in die Tatsache aufgefasst werden, dass die Berufung der Macht auf metaphysische Instanzen eine überkommene Form der Herrschaftslegitimation ist. Inwieweit im Einzelnen die ‚gesellschaftspolitische‘ Situation als Folge von Basilius’ ‚oberflächlicher‘ – und d.i. für Hofmannsthal ‚moderner‘ – Daseins- und Ich-Auffassung zu werten, ob diese Welt- und Wertorientierung als persönliche Schuld oder als logische Konsequenz der modernen Lebensbedingungen aufzufassen ist und inwiefern das herrschende Chaos als Folge nicht weiter definierter revolutionärer Bewegungen oder vielmehr insgesamt als Resultat unbeeinflussbarer, (modernisierungs-)geschichtlicher Prozesse zu deuten ist, bleibt offen. Basilius ist ein gemischter Charakter, der „trotz seiner Unfähigkeit [...] nicht ohne Sympathie gestaltet“¹⁴ ist. Das Geschehen erfährt eine mehrfache Motivierung, lässt sich also nicht aus einem kausallogischen Bedingungsgefüge heraus erklären und ist entsprechend schwach handlungslogisch und psychologisch begründet.

2.2 Der Grossalmosenier: Weltflüchtiger Kirchenfürst

Das zeigt sich auch anhand der Figur des Grossalmoseniers; die Frage nach der konkreten handlungslogischen Funktion der Figur bleibt hier genauso offen wie die Frage nach ihrer Bewertung: Inwieweit und inwiefern der Grossalmosenier die kritische Norm des Autors spiegelt, ist anhand des Dramentextes nicht im Einzelnen festzumachen. Die Figur fungiert sowohl als Widerpart und Reflektorfigur des Königs als auch als Repräsentant einer möglichen Handlungsoption angesichts des aufgezeigten gesellschaftlichen Chaos'. Der Geistliche vertritt im *Turm* die Position des resignierten Nihilisten, der sich müde von der Welt abgekehrt und als Mönch in ein Kloster zurückgezogen hat. Seine Haltung wird dabei mehrfach, summa summarum aber unter Anführung ganz ähnlicher Gründe motiviert. Zum einen wird das Weltgeschehen hier in der Tradition der antiken Tragödie immer wieder durch den mahnenden Chor kommentiert, der drohend die Prophezeiung der Zerstörung Babels nach Jeremia rezitiert. Zum anderen fordert der greise Grossalmosenier – in der Funktion des Sehers ebenfalls in der Tradition des antiken Theaters stehend – einen ‚jungen Bruder‘ fortwährend dazu auf, aus dem ‚Buch des Guevara‘ zu lesen, welches Hofmannsthal laut Kommentar der Kritischen Ausgabe nach Grimmelshausens *Simplicissimus* zitiert. Die Weltflucht des Mönches erklärt sich demnach einerseits aus dem Vanitas-Gedanken des Barock heraus und wird andererseits im Rückgriff auf den alttestamentarischen Mythos der Vernichtung Babylons motiviert. Die Zitate aus dem ‚Buch des Guevara‘ machen deutlich, dass der Mönch die Welt als eitel, nichtig, vordergründig und scheinhaft interpretiert und die Umkehrung aller grundlegenden Werte menschlichen Zusammenlebens, eine nietzscheanische ‚Umwertung aller Werte‘ konstatiert:

„Fahr hin Welt, denn auf dich ist kein Verlass, dir ist nicht zu trauen; [...] und in hundert Jahren schenkst du uns kaum eine Stunde wahrhaftigen Lebens.“

„Fahr hin Welt – in deinem Palast dient man ohne Bezahlung, man liebkost, um zu töten, man erhöht, um zu stürzen, man ehrt, um zu schänden, man entlehnt, um nicht wiederzugeben, man straft ohne Verzeihen. [...] [D]a wird um Macht geschachert und um Gunst gebuhlt; da werden die Klugen gestürzt, die Unwürdigen werden hervorgezogen.“¹⁵

Und die Verweise des Chors auf die Untergangsdrohungen des Propheten suggerieren, dass das Weltgeschehen hier als Rache Gottes an der Gottlosigkeit der Menschen, an ihrer Orientierung an Götzen, an materiellen Werten wie Reichtum und Wohlstand gedeutet wird. Diese Deutungsmuster sind sicherlich nicht im Einzelnen mit der Weltsicht des Autors in eins zu setzen; sie transportieren und untermauern aber in der Gesamtsicht doch Hofmannsthals Kritik an der materialistischen und kapitalistischen Moderne, seine Auffassung,

in einer entseelten und entmoralisierten Wirklichkeit zu leben.

Wie Basilius ist auch der Grossalmosenier als höchst ambivalente Figur aufzufassen, die unter anderem als Spiegel der Kritik Hofmannsthals an seiner zeitgenössischen Gesellschaft und am ‚fehlgeleiteten‘ Individuum fungiert, vor der auch Kirche und Geistlichkeit nicht gefeit sind. Denn weiterhin repräsentiert die Welthaltung des Mönches eine mögliche Herrschaftsform, die dieselben egoistischen Machinteressen bedient, welche der Grossalmosenier dem König zum Vorwurf macht: Die Selbstinszenierung des Grossalmoseniers als Untergangsprophet und Almosenverteiler, dem die Mönchsbrüder allergehen sind, sind dem Geistlichen, der seine eitle Herrschsucht einst über Basilius befriedigen konnte, die letzte Möglichkeit, überhaupt noch Macht auszuüben. Schließlich kann der Rückzug des Grossalmoseniers aus der Politik auch insgesamt als Sinnbild für den Säkularisierungsprozess gelesen werden.

Das gesellschaftliche Chaos erweist sich im *Turm* also weniger als spezifisch politisches Problem. Vielmehr resultiert dieser Zustand nach Maßgabe Hofmannsthalscher Beschreibungs- und Bewertungskategorien von Moderne aus dem vom Dichter verbuchten generellen Verlust des ‚wahren Seins‘ in einer sozialstrukturell veränderten Modernewirklichkeit, die er als „böartige[...] Unwirklichkeit“¹⁶ interpretiert. Die *Turm*-Gesellschaft transportiert die konservativ-kulturkritische Modernediagnose eines Autors, dem seine zeitgenössische Gesellschaft wie vielen seiner intellektuellen Wegbegleiter „generell als Medium der Auflösung der personalen Ganzheit, der Unmittelbarkeit zwischenmenschlicher Beziehungen und des substantiell begründeten Zusammenhangs der Gesellschaft“¹⁷ erscheint. ‚Politischer‘¹⁸ Diskurs und Identitätsdiskurs durchdringen sich im *Turm* wechselseitig: Der souveränitätslose Basilius, der weltflüchtige Kirchenfürst, der intrigante Julian und in der Kinderkönig-Fassung auch der charismatische Sigismund scheitern als Repräsentanten einer modernen, veräußerlichten Existenz, die keinen Zugang zum Essentiellen des Daseins hat und ihre geistige Substanz verliert, sobald sie sich in egoistisch-eitler Herrschsucht an den materiellen und rationalistischen Maximen der modernen Lebenswelt orientiert. Die Fragen nach der Legitimation von Macht und danach, ob eine Restitution bzw. Veränderung der Monarchie, ob der resignierte Rückzug aus der Welt oder revolutionäre Bewegungen, ob autoritäre Strukturen überhaupt oder ob gar eine demokratische Ordnung Gesellschaftskonzepte zur Lösung der diagnostizierten Probleme darstellen können, versinken in Hofmannsthals Gesamtnegation einer pluralisierten, dissoziierten und als gänzlich entseelt dargestellten Wirklichkeit, unter deren Konditionen der Dichter nach Maßgabe seiner kritischen Norm eines vormodernen Einheitsmythos nur noch den Verlust eines als ehemals existent angenommenen ‚Wesentlichen‘ und ‚Wirklichen‘ konstatiert.

2.3 Olivier: Das Drohende der Materie

Hofmannsthals Angst vor einem aus den Bedingungen der gesellschaftlichen Moderne resultierenden Zustand absoluter Anarchie, Willkür- und Gewaltherrschaft drückt sich paradigmatisch in der Olivier-Figur aus: Der ehemalige Gefreite personifiziert den Endpunkt des vom Dichter in seinen Essays befürchteten Prozesses der „Deshumanisation“, verkörpert das „Drohende der Materie“, das das Dasein „überflutet“¹⁹. In der dritten Fassung des Dramas erhebt sich Olivier quasi selber zur Allegorie für die sich in Hofmannsthals Augen gefährlich verselbstständigenden Prinzipien der Modernewirklichkeit:

„Siehst du dieses eiserne Ding da in meiner Hand? So wie dies in meiner Hand ist und schlägt, so bin ich selbst in der Hand der Fatalität. [...] Was du bis jetzt gekannt hast, waren jesuitische Praktiken und Hokuspokus. Was aber jetzt dasteht, das ist die Wirklichkeit.“²⁰

Indem Hofmannsthal Welt gedanklich auf den Dualismus von Materie und Geist, Leib und Seele reduziert, setzt er die in seiner Sicht geistlose Realität (vor allem in der dritten Fassung des *Turm*) mit der Materie und das in der Olivier-Figur absolut gesetzte Prinzip der Materie mit der Entwicklung hin zu Faschismus und totalitärer Politik gleich. Aus heutiger Sicht beinhaltet der Text folgendes Paradoxon: Totalitäre politische Strukturen, die dem Menschen Selbstbestimmungsfähigkeit und Freiheitsrecht absprechen, werden hier gemäß Hofmannsthals Gegenwartsdiagnose als Konsequenz einer an den Prinzipien der Moderne orientierten Daseinsauffassung gedeutet, während es aus modernisierungsgeschichtlicher Perspektive aber gerade die Verweigerung der der modernen Gesellschaft inhärenten Leitideen, ja die auch in Hofmannsthals Werk eklatant ausgedrückte Totalitätssehnsucht infolge des erkannten Modernisierungsprozesses ist, welche totalitären politischen Konzepten Vorschub leisten konnte. Ob von Hofmannsthal intendiert oder nicht – die kritische Norm bzw. der Grad der kritischen Distanz des Autors bleibt hier wie im gesamten Drama unklar – führt die Olivier-Figur vor Augen, dass die von Hofmannsthal und dessen Zeitgenossen als Chaos empfundenen gesellschaftlichen Umbrüche „gute Zeiten für Propheten, Gurus“ und „Erlöser“ darstellen konnten, „die durch einfache Wahrheiten Ordnung in das Chaos bringen zu können beanspruch[t]en.“²¹

3. Sigismund: Kein Ausweg aus dem Chaos

Sigismund und der Kinderkönig sind einerseits evidenter Ausdruck der – epochentypischen – „Vision eines umfassenden spirituellen ‚Ganzen‘, eines ‚Bleibenden‘ in und hinter allem geschichtlichen Wandel“²², die für Hofmannsthal vergesellschaftende Funktion hat. Andererseits aber stellt der Text die Möglichkeit gesellschaftlicher Retotalisierung (und damit die kritische

Norm des Dichters) – in der dritten noch stärker als in der zweiten Fassung – in Frage.

Stark verkürzt formuliert transportiert Hofmannsthal über die Sigismund-Figur folgende (Ein-)Sicht: Die Erfahrung von Ganzheitlichkeit und Einheit der Welt und die Annahme metaphysischen Sinns bleiben in den ‚Turm der Innerlichkeit‘ verwiesen. Der Königssohn formuliert dies selbst, wenn er feststellt, er sei „Herr und König auf immer in diesem festen Turm“, sei „unzugänglich“ und wisse seinen „Platz“²³, der aber nicht dort sei, wohin Julian ihn haben wolle – nämlich in der praktischen Politik. Und wenn ja „ausser der Rede zwischen Geist und Geist“ alles eitel²⁴ ist, sind Geist und materielle Wirklichkeit grundsätzlich nicht vereinbar. Das ‚Geistige‘ ist von der in Hofmannsthals Sicht hoch defizitären, materiellen und rationalen Wirklichkeit ausgeschlossen; eine irgend geartete Totalität ist als – im gesellschaftspolitischen Sinn – Einheit und Ordnung stiftende Instanz der Modernewirklichkeit nicht zu integrieren. Sigismunds Versuch, den zentrifugalen Kräften als allgemeine Orientierung, geistige Einheit und metaphysischen Sinn stiftende Kraft die Stirn zu bieten, scheitert – das wird in der dritten Fassung besonders deutlich – an Olivier, jener sich verselbstständigenden, gegenläufigen Kraft, die die Modernisierungsgänge des Autors in aller Schärfe widerspiegelt. Innerhalb der Modernewirklichkeit ist ein Sigismund lediglich als gedanklich-normatives Konstrukt präsent, findet nur noch Platz in der Allegorie, im Mythos, in der Utopie. „Gebet Zeugnis, ich war da, wenngleich mich niemand gekannt hat“²⁵, ist in der dritten Fassung das letzte Erbe eines Sigismund, der keinen Platz in der modernen Gesellschaft finden konnte.

Im letzten Aufzug der Kinderkönig-Fassung steht Sigismund nicht mehr als Allegorie des Geist- und Totalitätsprinzips über der Wirklichkeit, sondern fühlt sich als weltliche Herrscherfigur über die Wirklichkeit erhaben und hat sich – gleich seinem ehemaligen Lehrer Julian – in die Gefilde der politischen Realität begeben, um als geistige Autorität seine Ideen eines umfassenden gesellschaftlichen Wandels durchzusetzen. Hofmannsthal rekurriert mit der von Sigismund repräsentierten Herrschaftsform auf das in den politischen Debatten des 20. Jahrhunderts vielfach favorisierte Modell der charismatischen Herrschaft; Sigismunds Rolle als neuer Souverän basiert auf einer übernatürlichen Führerqualität, die ihn bei seinen Anhängern als gottgesandt, gottbegnadet erscheinen lässt: „Du hast uns gezeigt: Gewalt, unwiderstehliche, und über der Gewalt ein Höheres, davon wir den Namen nicht wissen, und so bist du unser Herr geworden, der Eine, der Einzige, ein Heiligtum, unzugänglich.“²⁶ Sigismunds Vorhaben, „zu ordnen und aus der alten Ordnung herauszutreten“²⁷, stellt ein zu Hofmannsthals Zeit prominentes Konzept der Repräsentanten der ‚konservativen Revolution‘ dar, welche in dem Bewusstsein, dass die alte Ordnung als solche nicht wieder

herstellbar ist, für Individuum und Gesellschaft doch aber eine Ordnung mit vergleichbar festen Strukturen reklamieren; Strukturen, die den gesellschaftspolitischen Entwicklungen scharf zuwider laufen. Vor diesem Hintergrund wäre Hofmannsthal folglich ohne Weiteres im Kreis der konservativen Revolutionäre zu verorten – wenn der Dichter seine Sigismund-Figur nicht scheitern ließe. Hofmannsthals Gegenwartsdiagnose ist zu hellseherisch, als dass man ihn schlicht unter epochentypischen Deutungsmustern wie etwa ‚konservative Revolution‘ subsumieren könnte. Der Dichter nämlich weiß ja um die „Unmöglichkeit“ der „Existenz“ seines Helden „unter den aktiven Menschen“²⁸: Der Versuch gesellschaftlicher Rezentrierung durch die charismatische Kraft des genialen Kriegshelden Sigismund scheitert.

Sigismund agiert im fünften Aufzug der zweiten Fassung als strategischer Staatsmann und politischer Befehlshaber²⁹, der – zwar selbst „ungewaffnet“³⁰ – Gewalt doch als legitimes Mittel der gesellschaftlichen Neuordnung auffasst³¹ und über ein Feldlager herrscht, in welchem das Oliviersche Prinzip allgegenwärtig ist. Sigismund aber macht seine Rechnung ohne dieses ihm gegenläufige Prinzip und lässt der von Olivier gesandten Zigeunerin, indem er „mit dem Fuss die aufgehäuften Dinge“ „streift“, die Stricke mit der Begründung abnehmen: „Durch zweierlei übt das Oliviersche in der Welt seine satanische Gewalt aus, durch die Leiber und durch die Sachen.“³² Und eben jene Einstellung bringt den Helden zu Fall, denn um in der Gesellschaft Wirkung zu zeigen und in sein Recht gesetzt zu werden, bedürfte ja auch Sigismunds ‚Geist‘ der Wirklichkeit, und das heißt bei Hofmannsthal der ‚Materie‘, des ‚Stofflichen‘. Über die Zigeunerin, die schließlich seinen Tod herbeiführt, fühlt er sich aber erhaben, „lacht“ über deren in seinen Augen nicht ernst zu nehmende Prophezeiungen, wähnt seinen Gegenspieler Olivier überwältigt und verkündet überheblich: „Ich bin gefeit gegen euch. Erde auf euch!“ „Freunde, ich bin Herr im eigenen Haus.“ „Es sieht aus, als ob wir zu höheren Dingen bestimmt wären.“³³

Sigismund verkörpert zum einen in der Nachfolge des eigenen Vaters und in der Nachfolge Julians nun selber das dissoziierte moderne Individuum, in welchem „Herz und Hirn“ nicht mehr „eins“³⁴ sind und welches – die „Rede zwischen Geist und Geist“³⁵ ist durchbrochen – als eitel, egoistisch und überheblich charakterisiert wird. Zum anderen ist Sigismunds Scheitern als Scheitern des Totalitäts-Prinzips insgesamt Zeichen für den Grundzustand der Welt als den der Dissoziation von Geist und Materie, Seele und Leib, Individuum und Gesellschaft. Was Hofmannsthal hier aufzeigt, ist die grundlegende Unvereinbarkeit der – im *Turm* von Olivier und Sigismund jeweils absolut gesetzten – Prinzipien, die aber erst in ihrem ursprünglichen, harmonischen Einklang, in der angenommenen ‚All-Einheit‘ die Totalität und das Absolute der Welt, das ‚Wahrhaftige‘ und ‚Wesentliche‘ menschlichen Daseins erkennen lassen. Die Dissoziation ist in Hofmannsthals Weltsicht der

modernen Wirklichkeit genauso inhärent und unaufhebbar wie das den Konditionen dieser Wirklichkeit gegenläufige Bedürfnis des Menschen nach gesellschaftlicher Synthese. Vor dem Hintergrund dieser Denkvoraussetzungen aber ist klar: Die Fragen, welche „Haltung“ innerhalb der modernen, pluralisierten gesellschaftspolitischen Realität „noch möglich sei“³⁶, ja wie auf diesen Grundzustand der Dissoziation adäquat zu reagieren sei und wie eine den gesellschaftspolitischen Entwicklungen angemessene Herrschaftsform wieder ein „sittliche[s] Fundament“³⁷ gewährleisten könne, bleiben im *Tumm* unbeantwortet, müssen aufgrund des Festhaltens Hofmannsthals an der kritischen Norm eines prämodernen Einheitsmythos und aufgrund seiner Prämisse, dass das ‚Volk‘ nicht selbstbestimmungs- und freiheitsfähig sei, offen bleiben. Als von Grund auf dissoziierte stellt die ‚gesellschaftspolitische‘ Wirklichkeit im *Tumm* nach Maßgabe der Hofmannsthalschen Denkstrukturen keinerlei Möglichkeiten einer tatsächlichen Neuordnung, weder der individuellen noch der gesellschaftlichen Daseinsführung, bereit. Dem modernen Individuum kann konsequenterweise nur die Erschaffung einer gedanklichen Gegen- und also Idealwelt helfen, welche die kritische Norm des ‚wahrhaftigen‘ Daseins und des ‚reinen‘ Menschen hoch hält.

Sigismunds Position verändert sich mit dem Auftreten des Kinderkönigs und mit seinem Wissen um den nahen Tod abermals. Nun erscheint wieder sein „Göttliche[s]“. Indem Sigismund sich von den Konditionen der Wirklichkeit löst, steht er erneut als Allegorie für das Absolute über dem Geschehen, „lächelt“³⁸ dem Kinderkönig, dem er zunächst höchst kritisch gegenüberstand, nun brüderlich zu und erkennt, dass für ihn selbst „kein Platz in der Zeit ist.“³⁹ Entsprechend ändert sich auch Sigismunds Wirkung auf das Volk, das erst jetzt wieder geschlossen auftritt⁴⁰, während es unter der charismatisch-geistigen Führerschaft eines veräußerlichten, dem ‚Wesentlichen‘ seines Ich entfremdeten Sigismund nicht zur Einheit finden konnte.⁴¹ Als von Hofmannsthal so bezeichneter „wiedergeborener Sigismund“⁴² übernimmt der Kinderkönig am Schluss der zweiten Fassung die Allegorie-Funktion für das aus der modernen Wirklichkeit verbannte Absolute, dessen „Wohnsitz“ unbedingt zu „heiligen“ ist, das nicht „in der Zeit“ zu messen ist, aber „wie ein Sternbild“⁴³ über den historischen und gesellschaftlichen Entwicklungen steht, und an dessen Existenz der Mensch notwendig glauben muss, um seine Modernisierungserfahrungen verwinden und sich wieder als Teil einer umfassenden Ganzheit erfahren zu können. Der Kinderkönig kann als die personifizierte Forderung des Dichters nach einem „Wiedererwachen des religiösen Geistes“, nach dem „geistigen Sinn“⁴⁴ der Gesellschaft gelesen werden. Nur der Glaube an überindividuelle Bindungen, an eine Essenz menschlichen Daseins kann, so die Aussage der Kinderkönig-Fassung, der Modernewirklichkeit entgegen gehalten werden. „Vorwärts und folget mit mir diesem Toten“⁴⁵ – dieser die zweite Fassung des Dramas

beschließende, nachgerade ironische Ausspruch des Kinderkönigs macht die ganze Paradoxie evident: *Der Turm* impliziert einerseits die Erkenntnis der Hin-fälligkeit metaphysischer Orientierungsinstanzen, zeigt auf, dass moderne Gesellschaft und Totalität sich ausschließen, beschwört aber andererseits gleichzeitig – allerdings unter Aufgabe des Anspruchs auf Teilhabe an der gesellschaftspolitischen Diskus-sion um eine der Modernewirklichkeit adäquate Herrschafts- und Gesellschaftsform – die Notwendigkeit des Willens zum Glauben an Metaphysik und Totalität in einer säkularisierten, materiellen und geistlosen Wirklichkeit. Es stehen sich – und als solche erkannt bzw. kenntlich gemacht – Ideal und Wirklichkeit kontrastiv gegenüber, so dass das Drama den Rezipienten mit einer Reihe aufgeworfener aber unbeantworteter Fragen zurück lässt.

4. *Der Turm*: Hofmannsthals Ringen um (Er-)Lösung

Es liegt nahe zu vermuten, dass Hofmannsthal sich mit der Problematik konfrontiert sah, dass ihm seine Bewusstseinslage bei seinen Fragen bezüglich einer den gegenwärtigen Entwicklungen adäquaten Haltung selbst im Wege stand. „[A]lles dient nur, um ein überwältigend Gegenwärtiges zu bewältigen und ihm Gestalt zu geben.“⁴⁶ So hatte Hofmannsthal 1923 sein ‚Turm-Projekt‘ in einem Brief an Alfred Freiherrn von Winterstein beschrieben. Gegenüber Leopold Freiherrn von Andrian bekennt er aber: „[M]ir [ist] als hätte ich gar nicht die Kräfte des Gemütes und des Geistes in mir, um dies wirklich zu bewältigen. Zuweilen scheint es mir, als läge in manchen Aufgaben die ich mir gestellt habe, Überhebung, die gestraft werden muß.“⁴⁷ Hofmannsthals Wortwahl erinnert hier stark an dessen Alter ego Lord Chandos, welcher seine an der idealen Vorstellung einer arkadischen All-Einheit orientierten schriftstellerischen Pläne als „aufgeschwollene Anmaßung“⁴⁸ bezeichnet, weil er die Ideen individueller Weltmächtigkeit und allgemein gültiger, überzeitlicher Wahrheiten, sein Bedürfnis nach Orientierungsinstanzen außerhalb des eigenen Ich und seine Sehnsucht nach der Auflösung des Individuationsprinzips als der Zeit nicht länger angemessene erkennt und – ganz im Gegensatz zum späten Dramatiker Hofmannsthal – als gegebene Strukturen akzeptiert. Dieses im Chandos-Brief formulierte Problembewusstsein könnte ein Grund dafür sein, warum Hofmannsthal im Besonderen mit dem fünften Akt der zweiten Fassung so gerungen und den ‚Kinderkönig-Schluss‘ in der dritten Fassung getilgt, es also letztlich bei seiner (ausweglosen) Gegenwartsdiagnose (und -flucht) belassen hat, ohne ‚Erlösung‘ von der Moderne-Krise zu erfahren. Ottonie Gräfin Degenfeld teilt er hinsichtlich des letzten Aktes der ‚Kinderkönig-Fassung‘ mit: „Es sind keine unüberwindlichen Schwierigkeiten, wenn gleich große: sie sind mehr allgemein geistiger als eigentlich künstlerischer Art.“⁴⁹ Dass Hofmannsthal seine eigenen Positionierungen und ‚Lösungsansätze‘ zeitweise fraglich erschienen, verdeutlichen zahlreiche relativierende,

selbstreflexive Aussagen. So spricht er beispielsweise von dem „Wagnis, ins Mythische zu gehen“; weiß, dass „[d]as Mythische“ ja „über der Zeit“ steht, und fragt sich: „Haben wir denn nichts Unvergängliches?“⁵⁰

Summa summarum können die *Turm*-Dramen als Zeugnis von Hofmannsthals gedanklichem Ringen mit Phänomenen der gesellschaftlichen Moderne und als gescheiterter Versuch der ‚Moderne-Bewältigung‘ gelesen werden. Die höchst problematische Entstehungsgeschichte und die gestalterischen Prinzipien des *Turm* dokumentieren das Drama des späten Hofmannsthal, der laufend zwischen Moderne-Revision und akzeptierender Bewältigung oszilliert. So rekurriert der Dichter zwar auf diverse antimoderne Gesellschaftskonzepte seiner intellektuellen Zeitgenossen; konsequent anschließen kann er sich diesen ‚einfachen‘ Lösungsmodellen ob seines hohen Problembewusstseins aber nicht. So steht *Der Turm* unter dem Zeichen der Motivation, der pluralisierten Moderne in einem ‚totalen‘ Drama beizukommen, obwohl Hofmannsthal eigentlich weiß, dass niemand „geistesmächtig, niemand scharfsinnig genug [ist], sich über das zu erheben, was alle und alles umstrickt“⁵¹; und so greift Hofmannsthal im *Turm* auf verschiedenste Traditionen zurück, obwohl er sich im Grunde doch bewusst ist, dass sich „das letzte des Traditionsgeistes [...] verflüchtigt hat.“⁵²

Ob sich Hofmannsthal seiner individuellen Weltmächtigkeit mit seinem ‚*Turm*-Projekt‘ noch einmal versichern konnte? – Davon, dass es ihm schwer gefallen sein muss, seinem Universalitätsanspruch intellektueller Weltdeutung gerecht zu werden, zeugt nicht zuletzt sein unablässiges Ringen mit dieser – verständlicherweise – „über die Begriffe schwere[n] Arbeit“⁵³. Sicher ist, dass Hofmannsthals spätes Drama, dem denn auch der Erfolg auf der Bühne versagt blieb, das Scheitern dieses in Anbetracht der Moderne obsoleten Vorhabens illustriert. Ergebnis ist nämlich ein ästhetisch wenig ansprechender, äußerst heterogener und schwer zugänglicher Text, als dessen Hauptstrukturmerkmale sich Ambivalenz sowie Offenheit und zuletzt auch Vagheit in Folge allzu großer Komplexität⁵⁴ und einer kaum mehr aufzuzeigenden Intertextualität benennen lassen. Mit diesen – gerade die spezifischen Bedingungen der Moderne spiegelnden – gestalterischen ‚Prinzipien‘ enthält der Text das implizite Eingeständnis, dass das komplexe Gefüge der den Modernisierungsprozess konstituierenden Bedingungsfaktoren für Hofmannsthal nicht ganzheitlich und kausallogisch zu erfassen sein kann⁵⁵; eine synthetisierende, totalisierende Weltdeutung, der Versuch individueller Weltmächtigkeit und totalen Weltzugangs in Anbetracht der gesellschaftlichen Ausdifferenzierung, der subjektiven Diversifizierung, ja der Unterschiedlichkeit der Wert- und Weltorientierungen, kommt tatsächlich einer Chandos’schen ‚Anmaßung‘ gleich.

Endnotes

¹ Der Turm. Erste Fassung. KA XVI.1, S. 494 (Zeugnisse).

² Nolte, Paul: Gesellschaftstheorie und Gesellschaftsgeschichte, S. 287.

³ Hugo von Hofmannsthal: Gabriele d'Annunzio. GW, RuA I, S. 176. [Anmerkungen: Die Werke Hugo von Hofmannsthals werden in den Fußnoten durch Kursivschrift gekennzeichnet; zu den in den Fußnoten verwendeten Siglen: vgl. Literaturverzeichnis.]

⁴ Besonders eindruckliches Zeugnis von Hofmannsthals Auseinandersetzung mit Modernisierungsprozessen legt der Chandos-Brief an. Vgl. dazu Lohmeier, Anke-Marie: Der Gott in der Gießkanne. Hofmannsthal und die Moderne.

⁵ Vgl. Lohmeier, Anke-Marie: Was ist eigentlich modern?

⁶ Thomé, Horst: Modernität und Bewusstseinswandel in der Zeit des Naturalismus und des Fin de siècle, S. 26.

⁷ Die erste Fassung des Turm erschien 1923 (erster und zweiter Aufzug) und 1925 (dritter bis fünfter Aufzug) in den Neuen Deutschen Beiträgen. Die zweite, stark gekürzte Fassung, die für Hofmannsthal offenbar eine Verbesserung darstellte, da er sie konsequent als die erste Fassung des Stücks bezeichnete, erschien 1925 in einem Sonderdruck der Bremer Presse. Die dritte, von Hofmannsthal folglich als ‚zweite‘ bezeichnete Fassung, in welcher er tief greifende Veränderungen vorgenommen hat, erschien als zweite Buchausgabe 1927/28. Hofmannsthal hat mehrfach die Gleichwertigkeit der unterschiedlichen Fassungen betont; so kommentiert er seine ‚zweite‘ Turm-Fassung in einem Brief an Felix Braun: „Ich meine nicht, dass die erste Fassung [...] zurückgenommen erscheinen soll. Sie können ruhig nebeneinander bestehen.“ Vgl. Der Turm. Zweite und dritte Fassung. KA XVI.2, S. 449 (Zeugnisse).

Ich berücksichtige hier grundsätzlich sowohl die zweite, sog. ‚Kinderkönig-Fassung‘, als auch die dritte Fassung des Stücks. Als Textgrundlage dient zunächst die zweite Fassung; der Zugriff auf die veränderte dritte Fassung erfolgt bei entsprechender inhaltlicher Relevanz.

⁸ Anlässlich der Uraufführung des Dramas am Deutschen Schauspielhaus Hamburg kommentiert Hofmannsthal: „In dem Trauerspiel ‚Der Turm‘ geht es um das Problem der Herrschaft, der Führerschaft, das in fünf Gestalten abgewandelt wird, dem Monarchen, dem zur Nachfolge berufenen Sohn, dem Kardinal-Minister, dem weltlichen Politiker, dem Revolutionsführer.“ Vgl. Der Turm. Zweite und dritte Fassung. KA XVI.2, S. 471 (Zeugnisse).

⁹ Der Turm. Zweite und dritte Fassung. KA XVI.2, zweite Fassung, S. 11.

¹⁰ Ebd., S. 65.

¹¹ Sakurai, Yoriko: Mythos und Gewalt, S. 20.

¹² Der Turm. Zweite und dritte Fassung. KA XVI.2, zweite Fassung, S. 43. [Anmerkung: In der dritten Fassung fehlt diese erste ausführliche Replik des Grossalmoseniers, so dass die Zusammenhänge für den Rezipienten schwieriger zu erschließen sind. Dass Basilius' fehlende Ich-Identität und einseitige Ich-Auffassung als wesentliche Gründe für seine falsche Gottgläubigkeit und Abhängigkeit, also für seine Unfähigkeit zur Souveränität, aufzufassen sind, kann der Rezipient in der dritten Fassung aber folgenden Worten des Grossalmoseniers entnehmen: „Gott! Gott! Nimmst du das Wort in deinen nassen Mund? Ich werde dich lehren, was das ist, Gott! [...] Ein Etwas spricht mit meinem Mund, aber aus dir selbst heraus, auf dich selber zielend [...]. Du kannst nichts mehr, ermachst nichts mehr, zergehend und zugleich Stein; in nackter Not doch nicht frei. Aber da ist noch etwas! Du schreist: es ist hinter deinem Schrei und [...] heißt dich deinen Schrei hören, deinen Leib spüren [...]. Es verzweifelt hinter deiner Verzweiflung, durchgraust dich hinter deinem Grausen und entläßt dich nicht dir selber, denn es kennt dich und will dich strafen: das ist Gott.“ Vgl. Der Turm. Zweite und dritte Fassung. KA XVI.2, zweite Fassung, S. 46; dritte Fassung, S. 157f.]

- ¹³ Aufzeichnungen zu Reden in Skandinavien. GW, RuA II, S. 39-40.
- ¹⁴ Ute Nicolaus: Souverän und Märtyrer, S. 218.
- ¹⁵ Der Turm. Zweite und dritte Fassung. KA XVI.2, zweite Fassung, S. 40
- ¹⁶ Die Briefe des Zurückgekehrten. KA XXXI, S. 167.
- ¹⁷ Hermann Rudolph: Kulturkritik und konservative Revolution, S. 55.
- ¹⁸ Dass Hofmannsthals Überlegungen zur Bewältigung der konstatierten gesellschaftlichen Krise generell keine genuin politischen sein können, da Hofmannsthal unüberwindbare Vorbehalte gegenüber jeglicher Form eines ‚contrat social‘ hegt, zeigt Clemes Pornschlegel: Bildungsindividualismus und Reichsidee. Zur Kritik der politischen Moderne bei Hugo von Hofmannsthal.
- ¹⁹ Vermächtnis der Antike. GW, RuA III, S. 14.
- ²⁰ Der Turm. Zweite und dritte Fassung. KA XVI.2, dritte Fassung, S. 215.
- ²¹ Stefan Breuer: Ästhetischer Fundamentalismus, S. 12.
- ²² Hermann Rudolph: Kulturkritik und konservative Revolution, S. 234.
- ²³ Der Turm. Zweite und dritte Fassung. KA XVI.2, zweite Fassung, S. 88.
- ²⁴ Ebd., S. 85, 86, 88.
- ²⁵ Ebd., dritte Fassung, S. 220.
- ²⁶ Ebd., zweite Fassung, S. 116.
- ²⁷ Ebd.
- ²⁸ Aufzeichnungen aus dem Nachlass. GW, RuA III, S. 590.
- ²⁹ Vgl. Der Turm. Zweite und dritte Fassung. KA XVI.2, zweite Fassung, S. 110 u. S. 113-114: „Ich bin ein General in seinem Zelt und muss nach zwei Fronten schlagen.“ Und: „Wir müssen unsere Geschäfte erledigen und können vorläufig die Stunde nicht wählen. [...] Die Grafen wollen eintreten. Wir können diesen zweideutigen Grossen jetzt mit freierem Blut entgegentreten als vor einer Stunde. Es gibt keine Oliviersche Armee mehr, die mir entgegenstünde, und sie sind nicht mehr das Zünglein an der Wage, das sie sich zu sein dünken. Vorwärts – aber halt sie im Ungewissen über den Empfang, den ich ihnen bereiten werde. Und wart noch! lass ihnen ihre Schwerter zurückgeben: sie sollen nicht wie Köche und Stallmeister vor mich treten.“
- ³⁰ Ebd., S. 103.
- ³¹ Vgl. ebd., S. 104: „Sigismund *beim Tisch, ohne aufzusehen*. Die Tataren sollen sich in acht nehmen. Wenn ich wieder einen roten Himmel sehe, lasse ich ihrer Dutzend hängen. *Da er den Blick des Arztes auf sich ruhen fühlt*. Wundert Ihr Euch, dass ich schnell die Sprache der Welt gelernt habe? – Guter Freund, mein Ort ist ein schreckenvoller Ort [...]“ Und: „[...] Und was ist dort der grosse steigende Brand? Hängt die Tataren, dass sie wieder diesen Turm angezündet haben.“
- ³² Ebd., S. 107.
- ³³ Ebd., S. 108, 109, 112.
- ³⁴ Der Turm. Zweite und dritte Fassung. KA XVI.2, zweite Fassung, S. 29.
- ³⁵ Ebd., S. 85.
- ³⁶ Brief an einen Gleichaltrigen. KA, XXXI, S. 213.
- ³⁷ Aufzeichnungen zu Reden in Skandinavien. GW, RuA II, S. 32-33.
- ³⁸ Der Turm. Zweite und dritte Fassung. KA XVI.2, zweite Fassung, S. 122.
- ³⁹ Ebd.
- ⁴⁰ Vgl. ebd., S. 123: „Das Volk: Verlasse uns nicht! Harre aus bei uns!“
- ⁴¹ Im Text finden sich deutliche Hinweise darauf, dass es unter Sigismunds weltlicher Herrschaft zu keiner gesellschaftlichen Einheit kommt, sondern auch unter seiner Autorität verschiedene Einzelinteressen aufeinander stoßen: Als die Bannherren Sigismund als legitimen Nachfolger der Monarchie durch den Grossalmosenier krönen lassen wollen, empört sich Indrik: „Keinen Bund zwischen ihm und euch!“ Und währenddessen steht „[d]raußen [...] das Volk, viele gewaffnet.“ Vgl. ebd., S. 117 u. 118.
- ⁴² Vgl. Der Turm. Erste Fassung. KA XVI.1, S. 504 (Zeugnisse).

⁴³ Der Turm. Zweite und dritte Fassung. KA XVI.2, zweite Fassung, S. 123.

⁴⁴ Krieg und Kultur. GW, RuA II, S. 419.

⁴⁵ Der Turm. Zweite und dritte Fassung. KA XVI.2, zweite Fassung, S. 123.

⁴⁶ Der Turm. Erste Fassung. KA XVI.1, S. 490 (Zeugnisse).

⁴⁷ Ebd., S. 488 (Zeugnisse).

⁴⁸ Ein Brief. KA XXXI, S. 48.

⁴⁹ Der Turm. Erste Fassung. KA XVI.1, S. 493 (Zeugnisse).

⁵⁰ Aufzeichnungen aus dem Nachlass. GW, RuA III, S. 588 u. 589.

⁵¹ Vermächtnis der Antike. GW, RuA III, S. 13.

⁵² Brief an einen Gleichaltrigen. KA XXXI, S. 214.

⁵³ Der Turm. Erste Fassung. KA XVI.1, S. 494 (Zeugnisse).

⁵⁴ So bewegt sich das Stück auf verschiedenen Aussageebenen und konglomeriert (real-)politische, soziologische, (geistes-)geschichtliche und (geschichts-)philosophische Aspekte. Ein Blick in Hofmannsthals Korrespondenz legt nahe, dass sich der Dichter selbst unschlüssig war, auf welcher Ebene er seine Daseinsdiagnose ansiedeln sollte und konnte. In einem Brief an Josef Redlich bezeichnet er den *Turm* als einen „Versuch, der sich der Geschichte (imaginärer Geschichte), der sich der Politik (der Philosophie der Politik)“ nähert [Hugo von Hofmannsthal – Josef Redlich: Briefwechsel, hrsg. von Helga Fußgänger. Frankfurt a.M. 1971, S. 58.]; Helene Thimig bestätigt er, das Stück habe „mit der Zeit (ich meine mit der Gegenwart, der Krise in der wir sind) etwas zu tun“ [Der *Turm*. Zweite und dritte Fassung. KA XVI.2, S. 426 (Zeugnisse).]; Erika Brecht möchte er „das zwischen einer Vergangenheit und einer Gegenwart Schwebende“ des Dramas fasslich machen [Der *Turm*. Zweite und dritte Fassung. KA XVI.2, S. 468 (Zeugnisse).]

Auch die mit der Gestaltung der gesellschaftspolitischen Situation unmittelbar zusammenhängende Frage nach Konzeption und Grad der Allegorisierung der Figuren im *Turm* erweist sich nicht allein aus der Rezeptionsperspektive heraus als diffizil. Die Frage, welche (politischen) Konzepte die Figuren formulieren und auf welcher Bedeutungsebene diese anzusiedeln sind, stellt sich dem Dichter anscheinend selbst. In einem Brief an einen Schulfreund des Sohnes heißt es diesbezüglich: „Der eine sieht eine Gruppe schicksalsverbundener Gestalten vor sich, der andere glaubt in diesen Figuren Ideen verkörpert zu sehen; wohl politische Ideen, aber nicht solche, die sich genau mit Namen nennen ließen. Vielleicht liegt eben darin das Dichterische, daß sich beide Möglichkeiten durchkreuzen. Es führt mich dies in einen Bereich, über das [sic] Auskunft zu geben mir selbst schwer wird.“ [Der *Turm*. Zweite und dritte Fassung. KA XVI.2, S. 503 (Zeugnisse).]

⁵⁵ Das Stück zeigt eine Vielzahl von Krisenfaktoren für das Chaos auf, stellt eine Pluralität von Perspektiven auf das Geschehen dar, ja vereint verschiedenste Stimmen und Reaktionen auf Welt – bereits die Auflistung des Personals spiegelt die Fülle der im *Turm* zu Wort kommenden Stimmen und Einzelinteressen. Der Interpret sieht sich vor allem vor die Schwierigkeit gestellt, dass die kritische Norm des Autors nicht an bestimmte dramatis personae gebunden, ja am Text ohne Wissen um spezifisch hofmannsthalsche Denkstrukturen, die den Dichter das eigens aufgezeigte, komplexe ‚Chaos‘ schließlich auf seine antinomischen Beschreibungs- und Bewertungsmuster reduzieren lassen, kaum festzumachen ist. Die Figuren repräsentieren erst im Gesamtgefüge hofmannsthalsches Denken, können im Einzelnen der kritischen Norm des Autors gleichzeitig entsprechen und ihr wieder ganz entgegen gesetzt sein. Dieses Nebeneinander von Sichtweisen sowie zahlreiche Mehrfachmotivierungen könnten die Vermutung nahe legen, dass Hofmannsthal in seinem ‚*Turm*-Projekt‘ selbst um eben eine solche zu Grunde zu legende Norm gerungen haben könnte, was dann – unter vielem anderen – auch sein langjähriges Arbeiten am *Turm* und vor allem das unablässige Umarbeiten erklären würde.

Die Problematik der Bestimmung der kritischen Norm des Autors wird

zusätzlich dadurch verschärft, dass der Dichter versucht, sehr verschiedene (zeitgenössische) Diskurse zusammenzuführen und auf inhaltlicher wie auf dramenästhetischer Ebene eine Vielzahl von Traditionen zu integrieren. Es finden sich beispielsweise Bezüge zur griechischen Tragödie, zum Barock, zum Alten und zum Neuen Testament. Und vor allem dem zeitgenössischen Intellektuellen dürften die Bezüge zu PANNWITZ' *Die Krisis der europäischen Kultur* (1917) und SPENGLERS *Untergang des Abendlandes* (1918) so wenig entgangen sein wie der Bezug auf SCHMITTS Souveränitätslehre insbesondere im dritten Aufzug der dritten Fassung. Damit nicht genug: Mit Olivier wird auf den Faschismus, mit dem Arzt auf den Idealismus und mit dem Sigismund der zweiten Fassung auf den Charisma-Diskurs und andere Zeittendenzen angespielt. – In ihrer Gänze rekurriert Hofmannsthal damit aber auf Traditionen und Diskurse, die – einfach formuliert – der Moderne gegenläufig sind. Die Liste wäre fast beliebig fortzuführen, die Intertextualität des Dramas ist enorm. Weeks spricht beispielsweise von „Anklänge[n] an viele Mythen – Christus und Parzival, Moses und Ödipus, Kaspar Hauser und andere.“ Vgl. Charles Andrew Weeks: Hofmannsthal, Pannwitz und ‚Der Turm‘, S. 346. Nicolaus hat erstmals den Versuch unternommen, diese Überfülle an Bezügen in Hofmannsthals später Trauerspieldichtung möglichst vollständig aufzuzeigen. Vgl. Ute Nicolaus: Souverän und Märtyrer.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Hugo von Hofmannsthal. *Sämtliche Werke*. Kritische Ausgabe. Veranstaltet vom Freien Deutschen Hochstift, hrsg. von Rudolf Hirsch, Christoph Perels, Heinz Rölleke u.a. Frankfurt a.M: Fischer, 1975 ff. [KA]

- Dramen 14.1: *Der Turm*. Erste Fassung, hrsg. von Werner Bellmann, 1990. [KA XVI.1]
- Dramen 14.2: *Der Turm*. Zweite und dritte Fassung, hrsg. von Werner Bellmann, 2000. [KA XVI.2]
- *Erfundene Gespräche und Briefe*, hrsg. von Ellen Ritter, 1991. [KA XXXI]

Hugo von Hofmannsthal: *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*, hrsg. von Bernd Schoeller. Frankfurt a.M: Fischer, 1979/80. [GW]

- *Reden und Aufsätze I, 1891-1913* [RuA I]
- *Reden und Aufsätze II, 1914-1924* [RuA II]
- *Reden und Aufsätze III, 1925-1929* [RuA III]

Hugo von Hofmannsthal – Josef Redlich: *Briefwechsel*, hrsg. von Helga Fußgänger. Frankfurt a.M.: Fischer 1971

Forschungsliteratur

- Apel, Friedmar. *Gemeinschaft aus dem Elementaren. Hugo von Hofmannsthal und Josef Nadler*. In: Braungart, Wolfgang; Kaufmann, Kai (Hrsg.): *Essayismus um 1900*. Heidelberg: Winter 2006, S. 213-221.
- Apel, Friedmar. *Hugo von Hofmannsthal*. In: Allkemper, Alo; Eke, Norbert Otto (Hrsg.): *Deutsche Dramatiker des 20. Jahrhunderts*. Berlin: Erich Schmidt 2000, S. 108-121.
- Breuer, Stefan. *Anatomie der konservativen Revolution*. 2. durchges. u. korrigierte Aufl. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1995.
- Breuer, Stefan. *Ästhetischer Fundamentalismus. Stefan George und der deutsche Antimodernismus*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1995.
- Deiters, Franz-Josef. *Drama im Augenblick seines Sturzes. Zur Allegorisierung des Dramas in der Moderne. Versuche zu einer Konstitutionstheorie*. Berlin: Erich Schmidt 1999.
- Föllmer, Moritz; Graf, Rüdiger (Hrsg.). *Die „Krise“ der Weimarer Republik. Zur Kritik eines Deutungsmusters*. Frankfurt a.M.: Campus-Verlag 2005.
- Fülleborn, Ulrich. „Zwei Antinomien waren zu lösen...“ *Werden und Sein, Individuum und Gemeinschaft im Werk Hofmannsthals*. In: Strelka, Joseph P. (Hrsg.): *Wir sind aus solchem Zeug wie das zu träumen... Kritische Beiträge zu Hofmannsthals Werk*. Bern u.a.: Lang 1992, S. 169-195.
- Göttsche, Dirk. *Aufbruch der Moderne. Hugo von Hofmannsthals Chandos-Brief im Kontext der Jahrhundertwende*. In: Althaus, Thomas; Matuschek, Stefan (Hrsg.): *Interpretationen zur neueren deutschen Literaturgeschichte*. Münster; Hamburg: Lit 1994.
- Hebekus, Uwe; Stöckmann, Ingo (Hrsg.). *Die Souveränität der Literatur. Zum Totalitären der Klassischen Moderne 1900-1933*. München: Fink 2008.
- Hiebler, Heinz. *Hugo von Hofmannsthal und die Medienkultur der Moderne*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2003.
- König, Christoph. *Hofmannsthal. Ein moderner Dichter unter den Philologen*. Göttingen: Wallstein Verlag 2001.

Lohmeier, Anke-Marie. *Der Gott in der Gießkanne. Hofmannsthal und die Moderne*. In: Béhar, Pierre (Hrsg.): *Glück und Unglück in der österreichischen Literatur und Kultur*. Bern: Lang 2003, S. 129-145.

Lohmeier, Anke-Marie. „Was ist eigentlich modern? Vorschläge zur Revision literaturwissenschaftlicher Modernebegriffe.“ In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur (IASL)* 32 (2007), Heft 1, S. 1-15.

Mergel, Thomas; Welskopp, Thomas (Hrsg.). *Geschichte zwischen Kultur und Gesellschaft. Beiträge zur Theoriedebatte*. München: Beck 1997.

Nicolaus, Ute. *Souverän und Märtyrer. Hugo von Hofmannsthals späte Trauerspieldichtung vor dem Hintergrund seiner politischen und ästhetischen Reflexionen*. Würzburg: Königshausen und Neumann 2004.

Plumpe, Gerhard. *Epochen moderner Literatur. Ein systemtheoretischer Entwurf*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1995.

Pornschlegel, Clemens. *Bildungsindividualismus und Reichsidee. Zur Kritik der politischen Moderne bei Hugo von Hofmannsthal*. In: Graevenitz, Gerhart von: *Konzepte der Moderne*. Stuttgart; Weimar: Metzler 1999, S. 251-267.

Rudolph, Hermann. *Kulturrhetorik und konservative Revolution. Zum kulturell-politischen Denken Hofmannsthals und seinem problemgeschichtlichen Kontext*. Tübingen: Niemeyer 1971.

Sakurai, Yoriko. *Mythos und Gewalt: Über Hugo von Hofmannsthals Trauerspiel ‚Der Turm‘*. Frankfurt a.M., Bern u.a.: Lang 1988.

Thomé, Horst. *Modernität und Bewußtseinswandel in der Zeit des Naturalismus und des Fin de siècle*. In: Mix, York-Gothart (Hrsg.): *Naturalismus, Fin de siècle, Expressionismus. 1890-1918*. München u.a.: Hanser 2000, S. 15-27. [Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart, begründet von Rolf Grimminger, Band 7.

Twellmann, Markus. *Das Drama der Souveränität. Hugo von Hofmannsthal und Carl Schmitt*. München: Fink 2004.

- Uhlig, Kristin. *Hofmannsthals Anverwandlung antiker Stoffe*. Freiburg i.Br.: Rombach 2003.
- Villinger, Ingeborg. *Der Souverän verlässt den Turm. Hofmannsthals Dramatisierung des Verlustes politischer Einheit nach Carl Schmitt*. In: Göbel, Andreas; van Laak, Dirk; Villinger, Ingeborg (Hrsg.): *Metamorphosen des Politischen. Grundfragen politischer Einheitsbildung seit den 20er Jahren*. Berlin: Akad.-Verlag 1995, S. 119-135.
- Weeks, Charles Andrew. *Hofmannsthal, Pannwitz und der ‚Turm‘*. In: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* (1987), S. 336-359.
- Wittmann, Lothar. *Sprachthematik und dramatische Form im Werke Hofmannsthals*. Stuttgart, Berlin u.a: Kohlhammer 1966.

„Beinabe zu Hause“: *Heterotopie und dezentrale Subjektivität bei Kracauer*

David Wachter

Siegfried Kracauers „modernistische Miniaturen“¹ kreisen um eine Wahrnehmung dezentraler Räume auf der Schwelle zwischen Zentrum und Peripherie.² Ihre literarische Aufmerksamkeit gilt Bahnhöfen, Jahrmärkten oder Passagen als beweglichen Topographien des Übergangs, deren Raumstrukturen nicht hierarchisch fixiert sind. Denn anders als die anonyme Architektur der urbanen Zentren, die Kracauer immer wieder als fremde Orte eines geometrischen Grauens perhorresziert, ermöglichen historische oder geographische Schwellen eine ‚andere‘ Raumwahrnehmung, die der Autor literarisch zu erfassen sucht, zugleich aber auch als utopische Alternativen zu den defizitären Raumkrisen der Moderne ausdeutet. Denn die ‚anderen Räume‘, die hier in Anlehnung an Michel Foucault als „Heterotopien“ bezeichnet werden sollen,³ werden in Kracauers literarischer Imagination von ‚anderen Subjekten‘ bewohnt, die sich in einer ‚ästhetischen‘ Entgrenzung an die Dingwelt den Imperativen individueller Selbsterhaltung entziehen und – so jedenfalls Kracauers emphatisches Postulat – die entfremdete Existenz der Großstadtbewohner auf eine neue Humanität hin öffnen. Am Beispiel des Tramps Charlie aus Chaplins Filmen, aber auch dem Protagonisten seines eigenen Romans *Ginster* (1928) wertet Kracauer den dysfunktionalen Außenseiter zu einer Märchenfigur auf, die eine zentrale geschichtsphilosophische Bedeutung erhält.

Andere Räume: Dystopie vs. Heterotopie

Kracauers positive Besetzung von geographischer Ferne (Marseille), Reise- und Transitorten (Bahnhof) sowie Schwellenräumen (Passagen) steht in grundsätzlicher Spannung zu den urbanen Raumkrisen, die er in den atmosphärischen Angst-Räumen und architektonischen Ordnungsvisionen der urbanen Zentren beobachtet. So beschreiben die Denkbilder „Erinnerung an eine Pariser Straße“ (1930) und „Schreie auf der Straße“ (1930) eine existenzielle „Angst“⁴ des Passanten vor öffentlichen Räumen, die sich als Gefühl einer atmosphärischen Beklemmung und „unerträgliche[n] Spannung“ (V.2, 206) zum Ausdruck bringt und weniger einer konkreten Bedrohung als einer „metaphysischen Leere“ (V.2, 207) entspringt. Diese Leere prägt nach

Kracauer nicht allein die als krisenhaft – also dystopisch – wahrgenommenen Verkehrszentren und tristen Arbeitersiedlungen, sondern auch die Flaniermeilen der Boulevards, die sich – ihrer prachtvollen Erscheinung zum Trotz – dem Passanten als substanzlos aufprägen und von den eine in “panische[m] Schrecken” (V.2, 205) wahrgenommene Bedrohung ausgeht. In Kracaues Psychopathologie der urbanen Moderne erscheint das manische Grauen als Kehrseite der Faszination im “Straßenrausch”.⁵ Es entsteht aus der Wahrnehmung des Kontrasts zwischen der großbürgerlichen Architektur des 19. Jahrhunderts und der chaotischen Anonymität des modernen Straßenverkehrs, der mit seiner Reizüberflutung durch elektrisierte Reklame-Oberflächen aus Kracaues Sicht zu einer Überlastung des Wahrnehmungsapparats führt. Hinzu kommt in Texten wie “Zwei Flächen” (1926), “Proletarische Schnellbahn” (1930) und “Die Unterführung” (1932) eine Kritik architektonischer Machtstrukturen: Die durchkonstruierten Zentren bilden für Kracauer normierte Ordnungsräume, die mit ihrer unerbittlichen Geometrie jede Spur menschlicher Lebensverhältnisse zu tilgen drohen.⁶ Besonders offensichtlich wird diese dystopische Rationalisierung des öffentlichen Raums in dem Abschnitt “Das Karree” aus “Zwei Flächen”.⁷ Das architektonische Quadrat eines durchorganisierten Platzes in Marseille, “das mit einer Riesenform in das Geschlinge gestanzt worden ist” (V.1, 379), unterbricht dort das archaisch-ungeplante “Labyrinth” (ebd.), die verwinkelten Gassen und diffusen Irrwege der traditionellen Umgebung. Mit seiner “Gewalt des Quadrats” (ebd.) bildet der Platz einen panoptischen Ordnungsraum: ein Zentrum, das von den umliegenden Häusern beobachtet werden kann, welche sich ihrerseits der Transparenz des Blicks verweigern. In diesem Regime der Sichtbarkeit, deren literarische Darstellung die machanalytischen Studien Foucaults in Überwachen und Strafen vorwegnimmt, entziehen sich die Zentren der Macht in die Verborgenheit: “Ohne daß die Beobachter zu sehen wären, dringen ihre Blickstrahlen durch die Fensterläden, durch die Mauern.” (ebd.).⁸ Dementsprechend agiert der Passant im Machtbereich des Platzes nicht mehr als Subjekt, sondern als Objekt einer anonymen Gefangennahme – eine Verschiebung der Handlungsmächtigkeit, die Kracauer durch eine syntaktische Umkehrung von Subjekt und Objekt ausdrückt: “Nicht gesucht hat den Platz, wen er findet.” (V.2, 379)⁹

Wie das Denkbild “Proletarische Schnellbahn” verdeutlicht, weitet sich diese dystopische Ordnungsmacht in den avancierten Zentren der Moderne, maßgeblich Berlin, für Kracauer zu einer homogenen Rationalisierung des öffentlichen Raums aus, die auch in der Sauberkeit und Ordnung neuer U-Bahnhöfe, in deren lückenloser Organisation und hygienischen Anonymität, ein dämonisches “Unbehagen” (V.2, 180) auslöst. In diesem durchrationalisierten Raum ist die architektonische Rationalisierung aus Kracaues Sicht in eine mythische Naturverfallenheit umgeschlagen, da sie

die konstruktiven Möglichkeiten fortgeschrittener Rationalität in den Regimen geometrischer Räume eliminiert: "Es ist wohl der Gegensatz zwischen dem geschlossenen, unerschütterlichen Konstruktionssystem und dem zerrinnenden menschlichen Durcheinander, der das Grauen erzeugt." (V.3, 41)¹⁰ Dystopisch erscheint für Kracauer nicht allein der rationalisierte Ordnungsraum der Zentren, sondern auch die stillgestellte und der "Vergessenheit" (V.2, 22) anheimgegebene Banlieue der trostlosen Arbeitersiedlungen, die er in "La Ville des Malakoff" (1927) literarisch ausgestaltet. Von "Verlassenheit" (ebd.) und "Vereinzelung" (ebd.) gekennzeichnet, bilden deren Miethausblöcke einen melancholisch-depressiven Raum vollständiger sozialer Marginalisierung, der architektonische Gewalt und soziale Hoffnungslosigkeit in einer "Alpdruckvision" (V.2, 24) verbindet.

Gegen die dystopischen Zentren setzt Kracauer die Peripherie heterotopischer Rand-, Zwischen- und Gegenräume an den Rändern der Gesellschaft.¹¹ In seiner Faszination für historische und geographische Schwellen werden Bahnhöfe, Gassenlabyrinth, Jahrmärkte und Passagen zu experimentellen Räumen einer produktiven Phantasie, die den Dystopien der Zentren das offene Chaos der Peripherie entgegensetzen will.¹² Kracaers literarischer Blick umkreist dabei mehrere mit einander verbundene Formen der Heterotopie, die im Folgenden herausgearbeitet werden sollen: geographische Ferne (Reise); Transitraum; urbane Peripherie; und zeitliche sowie räumliche Schwelle.

In seinen Reisebeschreibungen zeigt sich Kracauer fasziniert von mediterranen Städten wie San Gimignano, Nizza oder Marseille, die sich als dezentrale und labyrinthische Räume der topographischen Fixierung entziehen.¹³ In "Zwei Flächen" (1926) arbeitet Kracauer den Gegensatz zwischen dystopischer und heterotopischer Raumordnung paradigmatisch heraus.¹⁴ Während das "Karree" einen geometrischen Ordnungsraum darstellt, bildet die „Baï" eine labyrinthische Traumlandschaft als "Kaleidoskop" (V.1, 378) vernetzter Raumphänomene. Den unterschiedlichen Raumstrukturen entsprechen dabei aus Kracaers Optik unterschiedliche Wahrnehmungsformen: Die geometrisch-abstrakte Wahrnehmung im Karree wird durch die synästhetische Wahrnehmung der "menschliche[n] Fauna" (ebd.) unterlaufen. Es entsteht eine Ästhetik labyrinthischer Vernetzungen, die sich als unverfügbar und ungeplant herausstellen und daher nur im ziellosen Schlendern erfahren werden können. Als experimenteller Raum für nomadische Lebensformen des Aufbruchs erscheint die mediterrane Kleinstadt in "Stehbars im Süden" (1926). Dort bilden die über die Stadt verstreuten Stehbars „winzige Häfen, aus denen man abfahren kann" (V.1, 383) und in denen die Besucher zu "unstete[n] Nomaden" (V.1, 382) werden. Die exterritoriale Existenz, die auch Kracaers eigenen Lebensweg seit der Emigration nach Frankreich 1933 und in die USA 1938 bestimmt hat,¹⁵ wird von den "Abbruchstellen" (V.1,

382) und “Sprünge[n]” (ebd.) in der mediterranen Stadt angezogen. Die Diskontinuität des Raums wird hier von Kracauer als Erlösung von der falschen Homogenität rationalisierter Metropolen imaginiert: “Das Ganze ist zerstückelt, und ein Verdacht richtet sich wider seine Einheit.” (V.1, 382) Diese nomadische Existenz wird insofern utopisch aufgeladen, als sie ein Ethos der konstruktiven Phantasie als Lebensentwurf ermöglichen soll: “So verliert der aus dem Hafen Scheidende den Sinn für die Maße des Lebens, das hinter ihm liegt. Es zerfällt ihm in lauter einzelne Teile, aus denen er die Bruchstücke eines anderen Lebens improvisieren mag” (V.1, 383). In Kracauers exterritorialer Faszination für mediterrane Improvisationsräume kehrt damit zugleich seine Filmästhetik der Montage wieder, die ihrerseits improvisatorische Konstruktionen und spielerische Entwürfe gegenüber festen Ordnungen favorisiert.¹⁶

Das Prinzip des Nomadischen zeigt sich auch an Kracauers Interesse für Transitorte. In “Die Eisenbahn” (1930) erscheinen dem Flaneur die Bahnhöfe als “Oasen der Improvisation” (V.2, 175), die zugleich in einer bestimmten Stadt *und* an der Schwelle zum Aufbruch lokalisiert sind. An diesen Ausgangspunkten von Abreise und Rückkehr wird Befreiung aus Kracauers Sicht als kosmopolitische Öffnung erfahrbar, die auch provinziellen Orten ein internationales Flair verleiht. Diese Horizonterweiterung durchbricht, so lassen sich seine Überlegungen ausdeuten, die Schranken sowohl der erstarrten bürgerlichen Tradition wie der beruflichen Fixierung in der arbeitsteiligen Gesellschaft und ermöglichen, zumindest temporär, ein modernes Nomadentum als möglichkeitsoffene Lebensform. Der Text entwirft dabei ein Ethos exterritorialer Existenz auf Reisen. Techniken der Wiederherstellung eines “künstliche[n] Zuhause[s]” (V.2, 177), wie Kracauer sie im Zug an den Proviantkörben einer finnischen Familie erkennt, werden abgelehnt, denn “die gewohnten vier Wände müssen fallen, wenn das Bewußtsein der Fahrt erstehen soll.” (ebd.) Auf Reisen erfährt der Erzähler die Exterritorialität seiner Bewegung als Befreiung und als Freude über die Reise selbst wie über die imaginäre Dynamik seiner Phantasie, die ihn in ein “Reich der Wachträume” (V.2, 177) führt.

Heterotopische Raumstrukturen finden sich in Kracauers Denkbildern zudem bevorzugt an einer inneren oder äußeren Peripherie der Städte.¹⁷ Deren labyrinthische Verschlungenheit steht, so die “Analyse eines Stadtplans” (1926), gegen die modernistische Dynamik der Zentren. Kracauer wendet seine Aufmerksamkeit von der triumphierenden “Oberwelt der Boulevards” (V.1, 401) ab und den Pariser Faubourgs zu, die als historische Übergangsräume vom Verschwinden bedroht sind und doch die “Riesenasyle der kleinen Leute” (V.1, 400) bilden. Indem Kracauer diese Schwellenräume als “gefülltes Dasein im Zeichen des Abbruchs” (V.1, 401) apostrophiert, artikuliert die “Analyse eines Stadtplans” wie viele andere Denkbilder Kracauers eine nostalgische Zuneigung zu Räumen des Übergangs – und konterkariert somit

jene modernistische Leidenschaft, die Kracauer selbst wiederholt, paradigmatisch im „Ornament der Masse“, an den Tag legt. Denn anstelle eines avantgardistischen Denkgestus der potenzierten Entmythologisierung liegt Kracauers Hoffnung nun auf jenen Schwellenräumen, die der Rationalisierung der Zentren wenigstens temporär entzogen bleiben – und die es vor dem Vergessen zu retten gilt. Bei dieser Auslegung der Schwellenräume verschieben sich die Koordinaten, die Kracauers theoretischen Diskurs bestimmen. Die Archaik der Waren in den Läden des Avenues, die in den Bezeichnungen „Gestrüpp“ (ebd.) und „Urwaldstämme“ (ebd.) zum Ausdruck kommt, erscheint hier nicht wie im wenig später erschienenen „Ornament der Masse“ als mythologische Naturverfallenheit, sondern als positive „Menschlichkeit“ (ebd.), der utopische Dimensionen abzulesen sind.

Diese veränderten Konstellationen finden sich, den „Pariser Beobachtungen“ (1927) zufolge, nicht allein in den Faubourgs als geographischen Vororten, sondern auch an der inneren Peripherie, die Paris insgesamt vom modernistischeren Berlin unterscheidet.¹⁸ Entscheidend ist dafür die Semantik des Kleinen, das als „Angemessenheit sämtlicher Gebilde an die menschlichen Bedürfnisse und Proportionen“ (V.2, 29) begriffen wird und in einen offenen Gegensatz zu der als unmenschlich abgelehnten Rationalität der Zentren eintritt. An dieser inneren wie äußeren Peripherie lokalisiert Kracauer die utopischen Horizonte einer integralen Verbindung von Mensch und Natur, der allerdings an dieser Stelle nur im Modus der Nostalgie artikuliert werden kann: „das Humane ist Natur, die Natur humanisiert.“ (V.2, 29) In der „Analyse eines Stadtplans“ tritt zu dieser nostalgischen Vision das utopische Bild einer Versöhnung von Mensch und Natur hinzu, das Kracauer am Beispiel eines kleinen „Ölträufelapparats“ entwickelt. Eigentlich ein gewalttätiger „Apparat aus Glas und Metall, dessen spitzer Stachel einzig aus der Lust an der Quälerei geboren scheint“ (V.1, 401), verändert sich dieses Instrument durch seinen Eintritt in den humanen Wärmestrom: „Die Bedürftigkeit der Umgebung hat ihn freundlich gestimmt und aus einer mechanischen Biene in einen harmlosen Hauskobold verwandelt, der sich um die Zubereitung der Mahlzeiten bekümmert und den Kindern gut ist.“ (V.1, 402)

Dieser utopische Horizont einer Harmonie zwischen Mensch, Natur und Technik bestimmt auch das Denkbild „Das Straßenvolk in Paris“ (1927), in dem die Entgrenzung des Subjekts an die analogische „Stadtlandschaft“ (V.2, 39) mit der konstruktiven Erwartung eines „Mosaik[s]“ (V.2, 40) verbunden wird. Das Naturhafte der „Kleinstadt“ (V.2, 39) Paris besteht dabei in einer Eingliederung des Menschen in das „unauflösliche Zellengewebe“ (ebd.) des „Straßennetz[es]“ (ebd.), der „vermittelnde[n]“ (ebd.) Kommunion mit „Dingen, die sich ihrer Verflüchtigung zu abstrakten Gegenständen erwehren“ (V.2, 40), und einer daraus folgenden „animalische[n] Wärme“

(ebd.). Mit Wendungen wie “Vegetation der kleinen Leute” (V.2, 39), “Humus” (ebd.) oder “gedüngt” (V.2, 40) durchzieht die Natursemantik das ganze Denkbild. Zugleich erweist sich diese Stadtnatur als Produkt menschlicher Praxis: “Dieses Volk hat sich die Stadtlandschaft geschaffen [...]” (V.2, 39). Als “dünnste Konstruktion” (V.2, 41) tritt in dieser Praxis jedoch das Moment der Planung in den Hintergrund und gibt einem naturhaften Chaos von heterotopen Orten wie Basaren, Buden und Jahrmärkten Raum, in dem die Dinge “geistesabwesend durcheinander[taumeln]” (ebd.) und Freiräume für niedrigere Bedürfnisse und Wünsche des Menschen bestehen. Doch wird der heterotopische Stadtraum in “Das Straßenvolk in Paris” nicht als gelungene Utopie präsentiert. Denn die chaotisch-naturhaften Topographien des einfachen Stadtvolls bleiben jener „Sinnferne“ verhaftet, die Kracauer aus theologischer Perspektive der Moderne ganz grundsätzlich attestiert: Es “strebt nicht himmelwärts” (V.2, 40), sondern “bau[t] sich fortwährend ab” (ebd.). Die harmonische Vision erscheint im Modus des “Zerfall[s]” (ebd.) und der Unlesbarkeit: “als ob ein unbekannter Zwang [das Volk] davon abhielte, sich zu einem lesbaren Muster zusammenzusetzen” (ebd.). In dieser Situation wird die nostalgische Tendenz der Paris-Texte bewußt dementiert, wird die utopische Atmosphäre der Basarstraßen und Jahrmärkte in der Textbewegung selbst als illusionär entlarvt: “Doch müssen die Straßen zur Mitte begangen werden, denn ihre Leere ist heute wirklich.” (V.1, 403).

Auch die Passage als historischer und topographischer Schwellenraum, den Kracauer in “Abschied von der Lindenpassage” (1930) entwirft, ist vom Verschwinden bedroht. Schwellenraum ist sie als “Bazar” (V.2, 262) inmitten der bürgerlichen Welt, indem sie die durch bürgerlichen Konformismus verdrängten Gegenstände und sinistren Triebwünsche hortet. Schwellenraum ist sie aber auch als topographische Materialisation historischer Ungleichzeitigkeit: Sie bewahrt die dysfunktionalen und vom Vergessen bedrohten Materialien der vergangenen Lebenswelten auf, während sie selbst von der Rationalisierung des urbanen Raums zunehmend marginalisiert wird: “Die Zeit der Passagen ist abgelaufen.” (V.2, 260) In beiden Funktionen notieren die Passagen die dunkle Kehrseite der glitzernden Reklamoberflächen, indem sie als “innere[s] Sibirien” (V.2, 264) die ausgestoßenen Gegenstände und Begierden in ihrer Materialität präsentieren.

Mit ihrer ausdrücklichen Zuwendung zu “Körpertriebe[n]” (V.2, 262) und “Allotria” (ebd.) stellen die Passagen für Kracauer eine materiale Kritik der schnelllebigen, konformistischen und in letzter Instanz illusionären Vergnügungsindustrie als “Fassadenkultur” (V.2, 264) dar. Ihr heterotopischer Ort wird als Gegenraum und kritisches Reversbild der “bürgerlichen Front” (V.2, 264) gedeutet – ein Gegenraum, der jedoch für Kracauer nicht nur die “erloschene Fratze” (V.2, 265) des Vergessenen und Verdrängten ausstellt, sondern zugleich ein rettendes Eingedenken an das Verlorene ermöglicht:

“Aber wir entrissen ihr auch das uns heute und immer Gehörige, das dort verkannt und entstellt funkelte.” (V.2, 265) In diesem Sinne wird die Passage nicht aus sich allein heraus zum Ort utopischer Spuren, sondern erst durch den Gebrauch, den der “rechte Passant” (V.2, 264) von ihr macht: “(Er, der ein Vagabundierender ist, wird sich dereinst mit dem Menschen der veränderten Gesellschaft zusammenfinden.)” (V.2, 264) Denn er verwandelt, so lässt sich Kracauers utopische Perspektive verstehen, die heterotopische Passage in den utopischen Raum einer anderen Praxis, in der Mensch und Dinge einander nicht entfremdet gegenüberstehen, sondern eine geheime Beziehung zueinander aufweisen. Er verweist damit zugleich auf Kracauers Konzept einer anderen Subjektivität, die am Beispiel Chaplins theoretisch erläutert und im Roman *GINSTER* (1928) literarisch ausgeführt wird.

Andere Subjekte: Ästhetische Negativität und mimetisches Vermögen

Der synästhetischen Wahrnehmung und labyrinthischen Raumstruktur von Kracauers Heterotopien entsprechen veränderte Formen von Subjektivität, die gegen das rationale Individuum Descartes' wie gegen das im bürgerlichen Kapitalismus herrschende Prinzip machtbasierter Selbsterhaltung opponieren. Mit seinen Überlegungen zu einer ‚anderen Subjektivität‘ will Kracauer die in der klassischen Moderne inflationär thematisierte Depotenzierung des Subjekts in einer Bewegung der Überbietung produktiv wenden. Als “Anti-Subjekte” (Günter) bilden Charlie und Ginster für Kracauer Figuren der Entstellung, die eine Außenseiterposition in der Gesellschaft einnehmen und zugleich in ihrer radikalen Auflösung der bürgerlichen Innerlichkeit neue Modi entsubstantialisierter Subjektivität zum Ausdruck bringen. Mit dieser dialektischen Wende, die utopische Spuren am Nullpunkt der Entfremdung zu entziffern versucht, greift Kracauer jene Denkfigur einer “produktiven Negativität”¹⁹ auf, die zahlreiche zeitgenössische Wendungen gegen das Ich – von Benns ‚Ich-Auflösung‘ über Brechts ‚Ummontierung‘ Galy Gays bis hin zu Musils ‚Mann ohne Eigenschaften‘ – bestimmt.²⁰ Der Umschlag der Negativität an den Leerstellen zerstörter Innerlichkeit bezeichnet bei Kracauer einen doppelten utopischen Horizont. Zum einen ermöglichen die Außenseiterfiguren einen konstruktiven Blick auf die Gegenwart, welcher deren Grundstrukturen entziffert, indem er eigene Erfahrungen zur ästhetischen Erkenntnis im “Mosaik”(VI, 2, 32f.) montiert. Zum anderen bringen sie eine Glückserfahrung zum Ausdruck, die gerade aus dem Verzicht auf autonome Selbsterhaltung und einer damit einhergehenden radikalen Entgrenzung an die Dingwelt entsteht. Indem Kracauer die ohnehin brüchig gewordenen Grenzen zwischen verdinglichten Menschen und anthropomorphen Objekten vollends unterminiert, legt er eine utopische Spur anderer Menschlichkeit – emphatisch imaginiert als zärtliche Kommunikation mit den zu neuem Leben erweckten Gegenständen des

Alltagslebens.

Maßgeblichen Zugang zu dieser ‚anderen Subjektivität‘ findet Kracauer in seinen Überlegungen zur pantomimischen Kunst Charlie Chaplins, dessen Filme er im Feuilleton der *Frankfurter Zeitung* bespricht.²¹ Denn an Chaplins Tramp beobachtet Kracauer die Ersetzung einer autonomen Subjektivität der Selbsterhaltung durch eine Leerstelle: „ihm ist das Ich abhanden gekommen“ (VI.1, 269). Indem das Subjekt in Chaplins Filmen als Hohlraum erscheint, erhält es jedoch aus Kracaues Sicht zugleich einen sprengenden Impuls: „Er ist ein Loch, in das alles hereinfällt, das sonst Verbundene zersplittert in seine Bestandteile, wenn es unten in ihm aufprallt.“ (VI.1, 269) In der eigentümlichen „Beziehungslosigkeit“ (VI.2, 33) des Tramps gegenüber seiner Umwelt zeigt sich zugleich ein Verzicht auf Gewaltausübung, die ihn gegen seine Konkurrenten im Produktionsprozeß wehrlos macht. Aus Sicht der normalen Menschen und ihres funktionalen Verhältnisses zu den Gegenständen erscheint der Tramp als Versager. Für Kracauer dagegen lässt sich seine existenzielle Zerstreutheit als „Allegorie der Geistesabwesenheit“ (VI.1, 338) lesen, die der verkehrten Welt einen Zerrspiegel vorhält. Ihr permanentes Anstoßen gegen die widerständigen Dinge zeigt eine reale Enthumanisierung des Menschen, der der Gewalt der Dinge ausgesetzt ist. Bei seiner verzerrten Spiegelung des Normalzustandes stellt Chaplin aus Kracaues Sicht die bestehende Welt infrage, indem er seine Mitmenschen in parodistischer Mimikry nachahmt, sie „äußerlich imitiert und derart in Frage stellt“ (VI.2, 313).

Aus Kracaues Perspektive weisen Chaplins Filmgrotesken somit in mehrfacher Hinsicht utopische Tendenzen auf. Zum einen entzieht sich der Tramp mit seiner naiven Ungeschicklichkeit den Funktionsmechanismen gesellschaftlich integrierter Individuen und eröffnet im Scheitern des gewohnten den Horizont eines veränderten Lebens. Indem Kracauer dieses verkehrte Subjekt in einen utopischen Horizont stellt, weist er Bezüge zu Benjamins Kafka-Aufsatz auf, der seinerseits in den grotesken Gehilfen des *Schloß*-Romans ein Unterpfand der Erlösung entziffert: „Für sie und ihresgleichen, die Unfertigen und Ungeschickten, ist die Hoffnung da.“²²

Gleichzeitig weist Kracaues Betonung des wechselseitigen Bezugs, in dem der Tramp zu den Dingen seiner Lebenswelt steht, auf die Bestimmung des mimetischen Vermögens voraus, die Benjamin zu Beginn der dreißiger Jahre in seinen Arbeiten „Lehre vom Ähnlichen“ und „Über das mimetische Vermögen“ herausarbeiten wird. Mimetisches Vermögen artikuliert Charlie durch seine Verbindung von Naivität und List, die eine geschickte Mimikry an die Stelle der Selbsterhaltung durch Machtausübung setzt und die Dinge nicht unterwirft, sondern ihnen als eigenartigen Subjekten begegnet. Dieser Kontakt führt zwar nicht zu einem harmonischen Verhältnis, sondern zu Widerständigkeit und Auseinandersetzung. Doch diese Konfrontationen

werden durch Charlies Grundhaltung gelöst, „die heimtückischen Gegenstände zu überlisten“ (V.2, 285). Mimetisches Vermögen artikuliert Chaplin aus Kracaurs Sicht außerdem durch einen zärtlichen Umgang mit den Dingen, welcher diese in den Bereich des Humanen integriert.

Zugleich äußert sich die andere Subjektivität in Chaplins Filmen für Kracauer in der physiognomischen Ausdruckssprache, die als mimische „Gebärdensprache“ (VI.2, 472) Béla Balázs' Utopie einer neuen Visualität aus *Der sichtbare Mensch* filmisch umsetzt. Mit seinem „mimische[n] Sprachschöpfungstum“ (VI.2, 472) übersetzt Chaplin Handlungen und sprachliche Kommunikation in den „optischen Raum“ (VI.2, 313) eines physiognomischen Ausdrucks, der als internationale Verständigung die sprachlichen Grenzen der Nationen überschreite. International wirkt Chaplins andere Humanität aber aus dieser utopischen Perspektive auch deswegen, weil er als „heimatloser Vagabund“ (VI.2, 312) jene nomadische Existenz verkörpert, die auch Kracaurs literarische Heterotopien umkreisen. Nationen und Religionen sind für ihn keine substanziellen Grenzen mehr, da er seine Außenseiterposition in ein nomadisches Nirgendwo umwandelt. Mit dieser vermeintlichen Heimatlosigkeit besitze Chaplin, so Kracaurs emphatische Deutung, gleichwohl die exterritoriale Heimat des Nomaden: Chaplin erscheint als „ein Habenicht, der seine Heimat nirgends und überall hat.“ (VI.2, 493) Diese territoriale und subjektive Dezentralität deutet Kracauer aus utopischer Perspektive als eine – wenn auch nur im Konjunktiv formulierbare – Erfahrung des Glücks: „Es ist, als habe die Welt sich aus dem Spiegelwahnsinn zurückgefunden und er dürfe sein, wie er ist.“ (VI.2, 34) Das entgrenzte Subjekt hat zwar nach Kracauer mit den widerständigen Objekten zu kämpfen, wird jedoch in seiner Strategie mimetischer List von kontingenten Ereignissen unterstützt und profitiert in seiner Naivität von „Zufälle[n], die ihm so treu sind wie dem Bettler sein Hund“ (VI.2, 312). Bei dem „Chaplingelächter, das wie ein Blitzstrahl Irrsinn und Glück zusammenschmilzt“ (V.2, 285), wird die individuelle Entstellung mit dem utopischen Horizont einer anderen Menschlichkeit überblendet, die sich in der versprengten Figur des Tramp fragmentarisch zu erkennen gibt: „Aber aus dem Loch strahlt das reine Menschliche unverbunden heraus“ (VI.1, 269f.).

In diesem Zusammenhang erscheint auch die anthropologische Grenze zwischen Mensch und Tier als instabil, wenn nicht gar überwunden: „Dieser Mensch Chaplin ist gut und zärtlich und hat Achtung vor jeder Kreatur.“ (VI.2, 34) Als Effekt dieser anderen Menschlichkeit sieht Kracauer eine imaginäre Versöhnung des Publikums, das durch Chaplins Humor eine neue Gemeinsamkeit erfährt. In diesem Sinne nennt Kracauer in seinen Chaplin-Rezensionen explizit den utopischen Horizont des „Märchens“ (VI.1, 270) als den eigentlichen Gehalt der anderen Subjektivität – und bindet seine filmästhetischen Überlegungen somit an jene utopische Aufwertung des

Märchens an, die er im „Ornament der Masse“ und weiteren Essays ab etwa 1926 vornimmt.²³ Denn im Horizont seiner progressiven Geschichtsphilosophie stellt das Märchen das emphatische Telos einer humanen Vernunft dar, die ihre eigene Verstockung überwunden hat und die geschichtliche Bewegung der Entmythologisierung vollendet: „Vorgeträumt ist [das Reich der Vernunft] in den echten Märchen, die keine Wundergeschichten sind, sondern die wunderbare Ankunft der Gerechtigkeit meinen. (V.2, 61) Chaplins Filme bilden damit den utopischen Vor-Schein des Märchens, das jedoch nicht als gelingend vorgestellt wird, sondern nur als Verstellung aufscheinen kann. Damit lassen sich Kracaurs Überlegungen zu Chaplin in den Kontext seiner Romantheorie Kafkas stellen, die er in einer Rezension zu dessen Roman *Das Schloß* entwickelt. Dort deutet er das Märchen als „Vortraum des vollendeten Einbruchs der Wahrheit in die Welt“ (V.1, 392), den Kafkas Roman jedoch nicht als verwirklicht darstellen, sondern als „Matrize des Märchens“ (ebd.) nur invertiert andeuten könne: „Nichtverwirklichung ist sein Thema“ (ebd.). Kafkas Szenarien der Entstellung zeugen somit nach Kracauer von einer Angst, die zwar „dem Märchenglück entgegengesetzt ist“ (V.1, 393), jedoch im Modus der Negation auf dieses verweisen. Auch Chaplins Filme lassen sich aus der Perspektive der *Schloß*-Rezension als Zerrspiegel des bestehenden Zustands deuten, die diesen als „Vortraum“ (V.1, 392) auf seinen gemeinten, aber nicht realisierten utopischen Fluchtpunkt hin transparent werden lassen.

Heterotopie und Melancholie

Schwellenräume bilden somit für Kracauer exterritoriale Orte, an denen ästhetische Negativität in der Figur des entstellten Subjekts utopisch gewendet wird. Gleichwohl steht diesem emphatischen Horizont bei Kracauer selbst ein melancholischer Blick entgegen, der die Entäußerung des Subjekts nicht als konstruktive Offenheit, sondern als Selbstentfremdung dargestellt. An kaum einem Text wird dieser immanente Gegensatz deutlicher als an dem Roman *Ginster* (1928), der nicht zuletzt die existenzielle Gespaltenheit des Autors zwischen Hoffnung und Melancholie verhandelt.²⁴ Der Protagonist Ginster lebt exterritorial, entstellt, substanzlos. In seiner „Zerstreutheit“²⁵ mißlingt ihm jede soziale Eingliederung, und er erlebt die Welt als widerständig. Damit personifiziert er eine Leerstelle, die als Resultat einer Auflösung des bürgerlichen Subjekts historisch lesbar wird.²⁶ Doch er verwandelt seine existenzielle „Wesenlosigkeit“ (G 131) in eine Strategie des Entzugs, die ihm aus der verfremdeten „Oberflächenoptik“²⁷ des Außenseiters eine ästhetische Erkenntnis der Kriegs- und Nachkriegsjahre ermöglicht. Die fragmentierte Wirklichkeit fügt sich dabei zu „Bruchstücke[n] eines glänzenden Mosaiks“ (G 23), mit dem er den verborgenen Gehalt der Gegenwart entziffert: „unter ihnen lebte einer, der sie unterirdisch erforschte: Ginster.“ (G 21)²⁸ Auf diese

Weise überführt Kracauer sein filmästhetisches Montage-Programm in eine Romanform, in der die dysfunktionale Leerstelle des Protagonisten die Konstruktion des bestehenden Gesellschaftszustands ermöglicht. Ähnlich wie Chaplin, der in mehrerer Hinsicht als Vorbild des Romans gedient hat²⁹, entzieht sich Ginster der gesellschaftlichen Selbstbehauptung, die er durch eine Mischung aus Naivität und geschickter List ersetzt – etwa wenn er durch ostentative Schwäche bei der Musterung einer Einberufung entgeht. Zugleich stellt er herrschende Konventionen, etwa die allgemeine nationale Begeisterung zu Kriegsbeginn, durch übertriebene Mimikry in ihrer Lächerlichkeit bloß. Als eigenschaftsloses Subjekt imitiert Ginster jedoch nicht allein die konventionellen Verhaltensweisen, sondern entwickelt ein mimetisches Vermögen gegenüber der nichtmenschlichen Umwelt, das die Grenze zwischen Mensch und Ding destabilisiert. Denn Ginster pflegt ein zärtliches Verhältnis zu Gegenständen wie seinem „Holzkistchen“ (G 159) oder einem Gedichtband, den er wie einen Kameraden behandelt.³⁰ Glück findet er nicht im Wiedergewinn der bürgerlich-subjektiven Innerlichkeit, sondern in der radikalen Entäußerung an die Dinge, in einer „Utopie der Ich-Auflösung und des trans-subjektiven Erlebens“.³¹

Dieses Glück setzt jedoch exterritoriale Improvisationsräume voraus, in denen die entäußerte Wahrnehmung nicht umgehend wieder einer disziplinatorischen Zurichtung unterworfen wird. Als ein solcher ‚anderer Raum‘ fungiert im letzten Kapitel des Romans die Stadt Marseille, in die Ginster fünf Jahre nach Ende des Ersten Weltkrieges verschlagen wird.³² Ginster, den Kracauer selbst einmal als einen „[a]utlose[n] Anarchist[en]“ bezeichnet hat,³³ erfährt dort eine Freisetzung der Imagination, die sich als literarischer Möglichkeitssinn und improvisatorisches Spiel mit sich selbst auf seine ganze Lebenshaltung auswirkt: „Gewiß saß er noch an seinem Platz, aber zu gleicher Zeit war er ein Eselskarren, der Eisbomben enthielt; die rotbraune Fläche einer Markise; ein lächelnder Inder; das Dämchen, das wie ein Knallbonbon zwischen den Taxis blitzte.“ (G 231)³⁴ Marseille bildet so den utopischen Fluchtpunkt des Romans, an dem Ginster als wesenloses Subjekt in einem reinen Außen existieren kann, ohne disziplinierenden Machtdispositiven unterworfen zu werden.³⁵ In diesem Sinne werden heterotopische Räume, etwa das Hafenviertel von Marseille, für Ginster zu Orten einer unbestimmten imaginären Bewegung, in der er sich „beinahe zu Hause“ (G 238) fühlt. In den dezentralen und chaotischen Räumen abseits der Zentren erfährt er Momente eines euphorischen Glücks, das an der Begegnung mit nicht-funktionalen Räumen und Gegenständen entfacht wird: „so berauscht war er von den Schätzen die ihn umgaben. Sie bestanden aus Abfällen, Wäschestücken und Dreck.“ (G 234)

Die Bewegung eines Aufbruchs in imaginäre Weiten oszilliert dabei jedoch zwischen Melancholie und Euphorie – eine Struktur, die das

Abschlusskapitel des Romans insgesamt prägt: „Am Schiffssteg [...] befand ich mich in einer Ferne, zu der kein Schiff hinträgt. Ein Mann verabschiedete sich von einer Frau, die nicht einmal weinte – er war nicht mehr zu Hause, er war noch nicht unterwegs, er war unerreichbar weit fort.“ (G 233) Paradigmatisch dafür ist Ginsters Bordellbesuch, von dem er seiner zufällig wiedergetroffenen Bekannten Frau van C. erzählt. Diesen Besuch erfährt Ginster als imaginären Aufbruch in eine unbekannte Ferne. Gleichzeitig jedoch überfällt ihn bei der Prostituierten Emmi das Bewußtsein seiner existenziellen Isolation und Einsamkeit. Waren auch seine früheren Hoffnungen auf einen utopischen Aufbruch in ein imaginäres Nirgendwo von Erfahrungen der Negation geprägt („Myslowitz gab es nicht“, G 10)³⁶, so wird die Spannung von imaginärer Freiheit und melancholischem Eingedenken in sein existenzielles Scheitern und seine Einsamkeit im Schlußkapitel des Romans zum Programm, dessen heterotopische Orte diese Doppelstruktur der Erfahrung verräumlichen: „Warum ich das eben erzähle – weil ich in diesem armseligen Hafenviertel endlich auf eine Welt stoße, die dem Zustand entspricht, in dem ich mich nach dem Mädchen befand.“ (G 237 f.) Die heterotopische Raumerfahrung im Schlußkapitel des Romans realisiert somit keinen utopischen Zustand des Gelingens, sondern ein fragiles Glückserlebnis im Modus der Negativität, dem das eigene Scheitern immer schon eingeschrieben ist.³⁷ Damit kehrt im Schlußkapitel eine melancholische Tendenz wieder, die in Ginsters „Trübsinn“ (G 11) und „Trauer“ (G 24) den Roman als ganzen strukturiert. Sie beruht auf einer Entfremdungserfahrung, in der die maschinelle Verdinglichung des rationalisierten Menschen nicht als Glück der Entgrenzung, sondern als schlechte Entsubjektivierung erfahren wird. Ginsters melancholische Perspektive registriert daher das leere Vergehen der Zeit und personifiziert es in durch den Roman verstreuten allegorischen Figuren – exemplarisch in der „schwarz gekleidete[n] Alte[n]“ (G 241) aus dem Schlußkapitel, die mit der „weiße[n] Totenlandschaft ihres Gesichts“ (ebd.) die Dynamik der Zeit in einem ewigen Verfall erstarren läßt.³⁸

Diese Spannung zwischen utopischer Spur und melancholischem Dementi prägt zahlreiche Miniaturen Kracaurs – besonders markant etwa die melancholischen Tableaus *Der verbotene Blick* (1925) und *Erinnerung an eine Pariser Straße* (1930). In ihnen kommt die Ambivalenz der Melancholie zur Sprache, die nicht zuletzt Walter Benjamin in seinem *Trauerspiel*-Buch herausgearbeitet hat und auch in den beiden Texten Kracaurs zu erkennen ist. Bekanntlich erscheint die Melancholie in den Trauerspielen des Barockzeitalters aus Benjamins Sicht als ein Arrangement zerstörter Trümmer, die der sinnleere Fluß der Zeit zurückgelassen hat. Zugleich enthält die Melancholie für Benjamin einen rettenden Impuls, da ihr allegorischer Blick die Trümmer gerade als Isoliertes vor dem Vergessen bewahrt: „ihre ausdauernde Versunkenheit nimmt die toten Dinge in ihre Kontemplation auf, um sie zu retten.“³⁹ Kracaurs

literarische Miniaturen "Der verbotene Blick" und "Erinnerung an eine Pariser Straße" bearbeiten diese Spannung zwischen Trauer und Rettung als eine melancholische Dialektik des Erwachens. Sie basieren auf einer Selbst-Entgrenzung des beobachtenden Subjekts an die Dingwelt und einem mimetischen Verhalten, das sich an die Korrespondenzen der Gegenstände entäußert. Gleichwohl wird diese transgressive Bewegung nicht als Selbstbegegnung in der Wesenlosigkeit, sondern als Alpdruckvision eines geschichtlichen Zerfalls erfahren: Die versuchte Rettung der Dinge durch das melancholische Eingedenken scheitert unausweichlich.⁴⁰ "Der verbotene Blick" entwirft dabei eine melancholische Bilderwelt, in der "Jahrmarktsphotographien" (V.1, 296), ein "anatomisches Präparat" (ebd.) und ein "unförmiges Gehäuse" (V.1, 297) in ihrer "Leblosigkeit" (V.1, 296) zu einem allegorischen Tableau arrangiert werden.⁴¹ Das unförmige Gehäuse erweist sich im Verlauf des Denkbildes als ein mechanisches Orchestrion (Pianella), das nach Inbetriebnahme eine "gläserne Phantasmagorie" (V.1, 299) eines imaginären Tanzsaals als mechanische Traumwelt erscheinen lässt. "Der verbotene Blick" entfaltet daraufhin die Dynamik eines Untergehens in und erneuten Erwachens aus dieser Phantasmagorie. Dieses Erwachen wird als eine dialektische Bewegung hin zur Lesbarkeit dargestellt: In ihm wird die "gläserne Phantasmagorie" als „Sinnbild“ (ebd.) der Reklamewelten einsichtig, die im Schein permanenter Veränderungen doch nur das leere Vergehen der Zeit als ewige Wiederkehr des Gleichen wiederholen: "Alles Neue ist Trug, jedes Wunder ein Reflex, erzeugt durch die Spiegel, die das gleiche stets spiegeln." (ebd.) Es entsteht ein melancholisches Bild der verrinnenden Zeit: "Die gefräßige, nichtsnutzige Zeit entblößt sich dir, und du schauerst vor ihrem Ergebnis: dem Gebrauch der erborgten Moden und Embleme, dem Larventanz durch die Jahrtausende." (ebd.) Diese Erkenntnis wird jedoch von Beginn an ihrerseits als "Phantom" (V.1, 298) in einem Schwellenbereich von Traum und Erwachen dargestellt: "Eben noch zauberisch verstrickt in das unachtsame Gewoge, erwachst du urplötzlich aus dem Traum; aber du erwachst nicht zur Wirklichkeit, sondern eine Hülle reißt, und jetzt erst, genau jetzt erscheint das Phantom." (ebd.) Auf dieser Schwelle begegnet der Melancholiker den "verstaubten Mechanismen" (ebd.) von Gegenständen, die im Verschwinden begriffen sind, aber doch als Trümmer weiter existieren und in dieser Zwischenposition eine dämonische Wirkung auf ihn ausüben: "Wie du selber jenseits des Gaukelbereichs der Träume umherirrst, ohne dem wirklichen Dasein schon anzugehören, so befinden auch sie sich unerlöst an einem Zwischenorte, gestorben zweifellos, aber nicht durchaus tot [...]" (ebd.). Sein Erwachen führt den Allegoriker folglich nicht aus dem historischen Bereich der Unwirklichkeit in den utopischen Raum eines "wirklichen Daseins" hinaus. Sie führt ihn einzig zum Bewußtsein der herrschenden Entfremdung und zur melancholischen Erkenntnis, daß ein Ausweg aus dem leeren Fluß der Zeit,

der die bestehende Sinnferne bezeichnet, nicht möglich ist. In „Der verbotene Blick“ wird die Begegnung mit den Dingen somit nicht als Traum der Selbstentgrenzung, sondern als allegorische Erstarrung erfahren, in der das erlebende Subjekt sich als Objekt eines dämonischen Maschinenblicks erfährt, der ihm seine Menschlichkeit nimmt.⁴²

Dieses Gefühl einer „schreckliche[n] Gewalt“ (V.2, 245) anonymen Beobachtung prägt auch das Denkbild „Erinnerung an eine Pariser Straße“.⁴³ Mit deutlichem motivischem Bezug auf Dürers *Melencolia I* sitzt ein junger Mann in einem von außen einsehbaren Zimmer inmitten „angewurzelte[r]“ (V.2, 246) Gegenstände, die den beobachtenden Passanten anstarren, und bildet die Personifikation einer „erstarrten Unruhe“⁴⁴ als Katastrophe in Permanenz: „Nichts ist für ihn vorhanden, ganz allein sitzt er auf seinem Stühlchen im Leeren.. Er hat Angst, die Angst ist es, die ihn so lähmt ...“ (ebd.) Dieses melancholische Bild dementiert insofern einen utopischen Impuls des Denkbildes, als es den „Straßenrausch“ (V.2, 243) des Passanten ebenso jäh unterbricht wie dessen Reflexionen zur Hieroglyphen-Entzifferung der urbanen Oberflächen.⁴⁵ Es bewirkt selbst ein dialektisches Erwachen, das jedoch nicht in befreiender Erlösung sondern in der Selbsterkenntnis resultiert, daß der vom allegorischen Bild berührte Passant selbst eine melancholische Existenz führt, die nur die Kehrseite seines manischen Straßenrausches darstellt. Gleichwohl endet das Denkbild nicht in einer dystopischen Vision katastrophischen Grauens, sondern setzt das melancholische Bild in einen Horizont der eingedenkenden Rettung des Vergangenen, der Erwartung und Sinn-Dementi erneut im Pariser „Schimmer des Vergangenen“ (V.2, 247) oszillieren lässt: „Während man noch durch die leibhaftigen Straßen wandelt, sind sie bereits entfernt wie Erinnerungen, in denen sich die Wirklichkeit mit dem Traum von ihr mischt und Abfälle und Sternbilder sich treffen.“ (V.2, 247f.)

Zusammenfassend lässt sich daher sagen: Kracauers heterotopische Räume und seine literarischen Anti-Subjekte befinden sich in einem ambivalenten Spannungsfeld zwischen utopischem Horizont und dessen melancholischem Dementi. Seine Ästhetik der Negativität kann – und will – allenfalls temporäre Spuren und fragile Andeutungen einer ‚anderen Rationalität‘ in der transgressiven Vernetzung von Subjekt und Ding imaginieren. Kracauers phänomenologische Oberflächenlektüren lassen sich nicht zur positiven Utopie strecken – und auch Ginster, der literarische Anti-Held, ist immer nur *beinabe* zu Hause.

Endnotes

¹ Der Begriff der „modernist miniature“ ist neuerdings von Andreas Huyssen geprägt worden, um die konjunkturstarken Kleinformen feuilletonistischen Schreibens in den zwanziger Jahren auf einen gemeinsamen Begriff zu bringen und als spezifisch urbane Reflexions- und Schreibweisen kenntlich zu machen. Siehe dazu Andreas Huyssen, „Modernist Miniatures: Literary Snapshots of Urban Spaces,” *PMLA* 122/1 (2007): 27-42. Zur Geschichte der ‚kleinen Form‘ und ihrer Poetologie besonders bei Hessel, Benjamin und Kracauer siehe Eckhardt Köhn, *Straßenrausch. Flanerie und kleine Form. Versuch zur Literaturgeschichte des Flaneurs bis 1933* (Berlin: Das Arsenal, 1989). Als Leitbegriff poetologischer Selbstreflexion dient die Bezeichnung „kleine Form“ erstmals in Alfred Polgars Vorwort zu seinem *Orchester von oben* (Berlin: Rowohlt, 1926). Ernst Bloch reflektiert die radikale Neuheit der Miniatur, die sich keinem etablierten literarischen Genre zurechnen lässt und gerade dadurch eine experimentelle Schreibhaltung darstellt, in einem Brief an Kracauer vom 6.6.1926: „Hätte man nur einen Namen für die neue Form, die keine ist, und die vor allem die Gewalt ihres Gelingens daran hat, keine zu bleiben [...]“ Siehe Ernst Bloch, *Briefe 1903-1975*, Erster Band, ed. Inka Mülder-Bach (Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985) 278. Vgl. auch Dirk Oschmann, „Kracauers Herausforderung der Phänomenologie. Vom Essay zur ‚Arbeit im Material‘,” *Essayismus um 1900*, ed. Wolfgang Braungart und Kai Kauffmann (Heidelberg: Winter, 2006) 201.

² Zur Bedeutung von Schwellen und Übergängen für Kracauers Raumwahrnehmung siehe auch Inka Mülder-Bach, „History as Autobiography: The Last Things Before the Last,” *New German Critique* 54 (1991): 146

³ Vgl. Michel Foucault, „Andere Räume,” *Aisthesis: Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, ed. Karlheinz Barck (Leipzig: Reclam, 1993): 34-46.

⁴ Siegfried Kracauer, *Schriften Band V.2*, ed. Inka Mülder-Bach (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990) 205 [die Schriften werden im Folgenden im Haupttext in Klammern und mit der Angabe „Abteilung, Band, Seite“ zitiert.]

⁵ Vgl. Anthony Vidler, „Agoraphobia: Spatial Estrangement in Georg Simmel and Siegfried Kracauer,” *New German Critique* 54 (1991): 31-45.

⁶ Vgl. Tilmann Heß, „Zur Architektur in Kracauers Stadtbildern (mit einem Exkurs zu Le Corbusier),” Siegfried Kracauer. *Zum Werk des Romanciers, Feuilletonisten, Architekten, Filmwissenschaftlers und Soziologen*, ed. Andreas Volk (Zürich: Seismo, 1996) 111-29; Helmut Stalder, „Hieroglyphen-Entzifferung und Traumdeutung der Großstadt. Zur Darstellungsmethode in den ‚Städtebildern‘ Siegfried Kracauers,” Siegfried Kracauer. *Zum Werk des Romanciers, Feuilletonisten, Architekten, Filmwissenschaftlers und Soziologen*, ed. Andreas Volk (Zürich: Seismo, 1996) 150-52.

⁷ Zum „Karree“ als Angst Raum siehe Heinz Brüggemann, *Das andere Fenster: Einblicke in Häuser und Menschen. Zur Literaturgeschichte einer urbanen Wahrnehmungsform* (Frankfurt am Main: Fischer, 1989) 267-294.

⁸ Der panoptische Eindruck des Platzes wird durch die Bezeichnung seines realen Vorbilds verstärkt: Anhand des Briefwechsels mit Benjamin 1927 wird deutlich, daß es sich um die „Place de l’Observance“ in Marseille handelt, auf die Kracauer und Benjamin bei einem gemeinsamen Besuch gestoßen waren. Vgl. den Brief von Benjamin an Kracauer vom 5. Juni 1927, in: Walter Benjamin, *Briefe an Siegfried Kracauer: mit vier Briefen von Siegfried Kracauer an Walter Benjamin*, ed. Rolf Tiedemann und Henri Lonitz (Marbach: Dt. Schillergesellschaft, 1987) 44; sowie Helmut Stalder, Siegfried Kracauer. *Das journalistische Werk in der ‚Frankfurter Zeitung‘ 1921-1933* (Würzburg: Königshausen und Neumann, 2003) 255.

⁹ Siehe Huyssen 34.

¹⁰ Die Raumkrise der urbanen Zentren verweist somit für Kracauer auf die Krise der

Rationalisierung, die er in seinem geschichtsphilosophischen Essay „Das Ornament der Masse“ (1927) der Moderne überhaupt attestiert.

Siehe zu diesem kulturtheoretischen Hintergrund besonders Inka Mülder-Bach, „Der Umschlag der Negativität. Zur Verschränkung von Phänomenologie, Geschichtsphilosophie und Filmästhetik in Siegfried Kracauers Metaphorik der ‚Oberfläche‘“, in: DVJS 61 (1987): 359-373.

¹¹ Die Spannung zwischen urbanem Ordnungsraum und Heterotopie bei Kracauer (und Heine, Baudelaire und Salten) thematisiert Dirk Niefanger, „Orte im Abseits. Heterotopien im Großstadt-Feuilleton Siegfried Kracauers (und der „Klassischen Moderne“), Unvollständig, krank und halb? Zur Archäologie moderner Identität, ed. Christoph Brecht und Wolfgang Fink (Bielefeld: Aisthesis, 1996) 175-93.

¹² Vgl. Stalder, Siegfried Kracauer 266-271.

¹³ Zur biographischen Bedeutung Marseilles für Kracauer siehe Klaus Michael, „Vor dem Café. Walter Benjamin und Siegfried Kracauer in Marseille,“

Aber ein Sturm weht vom Paradiese her. Texte zu Walter Benjamin, ed. Michael Opitz und Erdmut Wizisla (Leipzig: Reclam, 1992) 203-16.

¹⁴ Vg. Brüggemann 282.

¹⁵ Vgl. Martin Jay, „The Extraterritorial Life of Siegfried Kracauer,“ Permanent Exiles. Essays in the Intellectual Migration from Germany to America (New York: Columbia UP, 1986) 152-97.

¹⁶ Vgl. Manuela Günter, Anatomie des Anti-Subjekts. Zur Subversion autobiographischen Schreibens bei Siegfried Kracauer, Walter Benjamin und Carl Einstein (Würzburg: Königshausen&Neumann, 1996) 109.

¹⁷ Zum Bezug Kracauers auf die semantische Opposition von Zentrum und Peripherie, die in den zwanziger Jahren an Bedeutung gewinnt, siehe Inka Mülder-Bach, „Schlupflöcher. Die Diskontinuität des Kontinuierlichen im Werk Siegfried Kracauers,“ Siegfried Kracauer. Neue Interpretationen, ed. Michael Kessler und Thomas Y. Levin (Tübingen: Stauffenburg, 1990) 259.

¹⁸ Zu Kracauers Sicht auf Paris als heterotopischen Erfahrungsraum siehe Mülder-Bach, „History as Autobiography“ 246-47.

¹⁹ So die prägnante Formulierung Inka Mülder-Bachs in Siegfried Kracauer – Grenzgänger zwischen Theorie und Literatur. Seine frühen Schriften 1913-1933 (Stuttgart: Metzler, 1985) 140. Vgl. auch Günter 106.

²⁰ Zu den Bezügen des Ginster-Romans auf zeitgenössische Denkfiguren der ‚Ichlosigkeit‘ siehe Jörg Lau, „Ginsterismus“. Komik und Ichlosigkeit. Über filmische Komik in Siegfried Kracauers erstem Roman ‚Ginster‘,“ Siegfried Kracauer. Zum Werk des Romanciers, Feuilletonisten, Architekten, Filmwissenschaftlers und Soziologen, ed. Andreas Volk (Zürich: Seismo, 1996) 13-42; Mülder-Bach, Siegfried Kracauer 141.

²¹ Mit seiner geschichtsphilosophisch gefärbten Deutung der Figur Charlies steht Kracauer im Kontext jener Chaplin-Begeisterung, die in den zwanziger Jahren nicht nur das internationale Publikum, sondern auch die intellektuelle Öffentlichkeit Europas von Béla Balázs über Yvan Goll bis hin zu Sergej Eisenstein in Bann gehalten hat. Zu diesem Kontext siehe Charlie Chaplin. Eine Ikone der Moderne, ed. Dorothee Kimmich (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003)

²² Walter Benjamin, „Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages,“ Gesammelte Schriften Band II.2, ed. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977) 415.

²³ Mit dieser utopischen Ausrichtung des Märchens steht Kracauer unter den Autoren der klassischen Moderne nicht allein. Deutliche Bezüge bestehen etwa zu Ernst Blochs Ästhetik des Vor Scheins, die im Märchen subjektive Impulse als utopische Träume entziffert. Siehe dazu exemplarisch das Kapitel „Über Märchen, Kolportage und Sage,“ Erbschaft dieser Zeit (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973) 168-86.

²⁴ Wie deutlich Kracauer seine eigene Biographie wie seine existenzielle Haltung im Roman übersetzt findet, zeigt sein Brief an Ernst Bloch vom 17. Januar 1928: „Sie werden es wissen – davon bin ich überzeugt –, daß ich in der ganzen Arbeit nichts anderes getan habe, als mich selbst genau wiederzugeben. Jedes Faktum stimmt.“ Siehe Ernst Bloch, *Briefe 1903-1975*, 295. Vgl. Günter 73.

²⁵ Siegfried Kracauer: *Ginster. Von ihm selbst geschrieben. Schriften* Band 7, ed. Karsten Witte (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973) 22. [im Folgenden im Text zitiert mit der Sigle “G”]

²⁶ Vgl. Günter 64.

²⁷ Mülder-Bach, *Siegfried Kracauer* 131.

²⁸ Vgl. Günter 69.

²⁹ Vgl. Mülder-Bach, *Siegfried Kracauer* 140.

³⁰ Vgl. Günter, *Anatomie des Anti-Subjekts* 107.

³¹ Mülder-Bach, *Siegfried Kracauer* 142.

³² Zur Marseille als utopischem Fluchtpunkt des Romans siehe Mülder-Bach, *Siegfried Kracauer* 142-43.

³³ Siehe den Brief an Bloch vom 5. Januar 1928 in *Briefe 1903-1975*, 289. Vgl. auch Günter 108.

³⁴ Vgl. Günter 107.

³⁵ Vgl. Günter 83.

³⁶ Vgl. Günter 84.

³⁷ So hat Kracauer in seinem Brief an Bloch vom 5. Januar 1928 selbst die Doppelpoligkeit des Romanendes hervorgehoben: „Dieses ganze genau ausgedachte Schlußkapitel soll hell, leicht und schrecklich strahlen. Kein Pazifismus, kein Kommunismus, sondern die gestaltete Apologie der dissoziierten Welt im Bewußtsein des Tods.“ (Bloch, *Briefe 1903-1975*, 289-90)

³⁸ Vgl. Günter 96-103. Zur Funktion der Allegorie im *Ginster* siehe auch Dirk Oschmann, *Auszug aus der Innerlichkeit. Das literarische Werk Siegfried Kracaueers* (Heidelberg: Winter, 1999) 225-31.

³⁹ Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels, Gesammelte Schriften* Band I.1, ed. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991) 334.

⁴⁰ Vgl. Brüggemann 276.

⁴¹ Vgl. Brüggemann 277.

⁴² Vgl. Brüggemann 278.

⁴³ Vgl. Stalder, *Siegfried Kracauer*, 246-48.

⁴⁴ Walter Benjamin: *Zentralpark, Gesammelte Schriften* Band I/2, ed. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991) 666.

⁴⁵ Auf Kracaueers phänomenologische Ausdeutung der Großstadt und ihrer Oberflächenerscheinungen, die seine Poetik des Stadtbilds durchzieht, kann in diesem Zusammenhang leider nicht ausführlicher eingegangen werden. Siehe zu dieser Thematik exemplarisch die bereits zitierten Aufsätze von Oschmann und Stalder.

Literatur

Benjamin, Walter. “Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages.” *Gesammelte Schriften* Band II.2. Ed. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977. 409-38.

—. *Briefe an Siegfried Kracauer: mit vier Briefen von Siegfried Kracauer an Walter Benjamin*. Ed. Rolf Tiedemann und Henri Lonitz. Marbach:

Dt. Schillergesellschaft, 1987.

Bloch, Ernst. "Über Märchen, Kolportage und Sage." *Erbschaft dieser Zeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973. 168-86.

—. *Briefe 1903-1975*, Erster Band. Ed. Inka Mülder-Bach. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985.

Brüggemann, Heinz. *Das andere Fenster: Einblicke in Häuser und Menschen. Zur Literaturgeschichte einer urbanen Wahrnehmungsform*. Frankfurt am Main: Fischer, 1989.

Charlie Chaplin. *Eine Ikone der Moderne*. Ed. Dorothee Kimmich. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003.

Foucault, Michel. „Andere Räume.“ *Aisthesis: Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Ed. Karlheinz Barck. Leipzig: Reclam, 1993. 34-46.

Günter, Manuela. *Anatomie des Anti-Subjekts. Zur Subversion autobiographischen Schreibens bei Siegfried Kracauer, Walter Benjamin und Carl Einstein*. Würzburg: Königshausen&Neumann, 1996.

Huyssen, Andreas. "Modernist Miniatures: Literary Snapshots of Urban Spaces." *PMLA* 122/1 (2007): 27-42.

Jay, Martin. "The Extraterritorial Life of Siegfried Kracauer." *Permanent Exiles. Essays in the Intellectual Migration from Germany to America*. New York: Columbia UP, 1986. 152-197.

Köhn, Eckhardt. *Straßenausgang. Flanerie und kleine Form. Versuch zur Literaturgeschichte des Flaneurs bis 1933*. Berlin: Das Arsenal, 1989.

Kracauer, Siegfried. *Ginster. Schriften* Band 7. Ed. Karsten Witte. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973.

—. *Aufsätze 1915-1926. Schriften* Band 5. Ed. Inka Mülder-Bach, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990.

—. *Kleine Schriften zum Film. Werke* Band 6. Ed. Inka Mülder-Bach. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004.

- Michael, Klaus. "Vor dem Café. Walter Benjamin und Siegfried Kracauer in Marseille." *Aber ein Sturm weht vom Paradiese her. Texte zu Walter Benjamin*. Ed. Michael Opitz und Erdmut Wizisla. Leipzig: Reclam, 1992. 203-216.
- Lau, Jörg. „'Ginsterismus'. Komik und Ichlosigkeit. Über filmische Komik in Siegfried Kracauers erstem Roman 'Ginster'." *Siegfried Kracauer. Zum Werk des Romanciers, Feuilletonisten, Architekten, Filmwissenschaftlers und Soziologen*. Ed. Andreas Volk. Zürich: Seismo, 1996. 13-42.
- Mülder-Bach, Inka. "Der Umschlag der Negativität. Zur Verschränkung von Phänomenologie, Geschichtsphilosophie und Filmästhetik in Siegfried Kracauers Metaphorik der 'Oberfläche.'" *DJS* 61 (1987): 359-373.
- . „Schlupflöcher. Die Diskontinuität des Kontinuierlichen im Werk Siegfried Kracauers." *Siegfried Kracauer. Neue Interpretationen*. Ed. Michael Kessler und Thomas Y. Levin. Tübingen: Stauffenburg, 1990. 249-66.
- . „History as Autobiography: *The Last Things Before the Last*." *New German Critique* 54 (1991): 139-157.
- Niefanger, Dirk. "Orte im Abseits. Heterotopien im Großstadt-Feuilleton Siegfried Kracauers (und der „Klassischen Moderne")." *Unvollständig, krank und halb? Zur Archäologie moderner Identität*. Ed. Christoph Brecht und Wolfgang Fink, Bielefeld: Aisthesis, 1996. 175-193.
- Oschmann, Dirk. "Kracauers Herausforderung der Phänomenologie. Vom Essay zur ‚Arbeit im Material'." *Essayismus um 1900*. Ed. Wolfgang Braungart und Kai Kauffmann. Heidelberg: Winter, 2006. 193-211.
- . *Auszug aus der Innerlichkeit. Das literarische Werk Siegfried Kracauers*. Heidelberg: Winter, 1999.
- Polgar, Alfred: *Orchester von oben*. Berlin: Rowohlt, 1926.
- Stalder, Helmut. "Hieroglyphen-Entzifferung und Traumdeutung der Großstadt. Zur Darstellungsmethode in den ‚Städtebildern' Siegfried Kracauers." *Siegfried Kracauer. Zum Werk des Romanciers, Feuilletonisten, Architekten, Filmwissenschaftlers und Soziologen*. Ed. Andreas Volk.

Zürich: Seismo, 1996. 131-155.

—. *Siegfried Kracauer. Das journalistische Werk in der ‚Frankfurter Zeitung‘ 1921-1933*. Würzburg: Königshausen&Neumann, 2003.

Vidler, Anthony. “Agoraphobia: Spatial Estrangement in Georg Simmel and Siegfried Kracauer.” *New German Critique* 54 (1991): 31-45.

*Ernst Jünger and Ishiwara Kanji:
A Comparative Examination of the Concept of Total
Mobilization for Germany and Japan*

Andrew Mills

This essay undertakes a comparative examination of the concept of total mobilization in Germany and Japan during the 1930s and 1940s through the careers and thought of the military officers Ernst Jünger and Ishiwara Kanji. Important conceptual similarities and differences are identified in the process of comparing the two men's theories of total mobilization, and the utter demise of the total mobilization project in each country is addressed in an effort to ascertain whether or not Jünger's and Ishiwara's goals were indeed realized. This paper stretches beyond a reading of the two men's military biographies in order to provide a theoretical examination of two particular concepts of total mobilization, and their possible consequences for German and Japanese domestic and foreign policy. The essay is divided into three sections, the first of which undertakes a biographical comparison of Ishiwara and Jünger before leading into a literary-theoretical analysis of their articulations of total mobilization. Finally, the theoretical weaknesses of each theory will be discussed, and linked to the authors' views on the relationship between total mobilization and liberal democracy.

Ernst Jünger and Ishiwara Kanji: A Comparative Biography

The military and intellectual careers of Ernst Jünger and Ishiwara Kanji are certainly similar enough in achievement and scope to warrant comparative analysis. Each man enjoyed a high-profile reputation in the 1930s and 1940s as a successful and dynamic military officer, highly accomplished in military service and intellectual endeavor. Each man was an accomplished member of the officer corps of his nation's army and upheld a commitment to fundamentally politically conservative ideals that assumed a decidedly anti-liberal, anti-democratic stance. The impact of the First World War as humankind's initial encounter with the all-encompassing destructiveness of industrialized, mechanized combat provided Ernst Jünger and Ishiwara Kanji with the essential inspiration for the theories they would both later develop regarding 'total mobilization' as a preparation for 'total war'. The First World War was clearly more of a direct experience for Jünger (1895-1998), who fought in each of the war's four years, beginning in 1914 as one of the thousands of young

enthusiasts who took the advanced school-leaving examinations (*Notabitur*) so as to be able to volunteer for the army out of grammar school.

Jünger's combat experience started on the western front in December 1914, at which point Jünger began an almost immediate, steady ascension through the ranks that was to be punctuated by numerous battle wounds and near-death experiences. By the end of the first year of the war, Jünger had already been badly wounded and evacuated from the front and subsequently promoted to lieutenant. By war's end, Jünger had accumulated the German army's highest honors, including the Iron Cross, the Knight's Cross, and the *Pour le Mérite*, as well as the post of company commander in his regiment (Noack 40, 42). When the First World War ended, Jünger was residing in a military hospital in Germany, recovering from a gunshot wound through his lung—the last of seven grave war wounds (Noack 42).

Jünger remained as an officer in the German army until 1923, during which time he was active in revising the *Reichswehr's* regulation and training manuals (Nevin 77). During this early Weimar period, Jünger began to write for publication. His first books dealt with the question of processing the war experience on a personal level, and can be seen as attempting to account for the war in different ways by means of various genres. An account of the war based on Jünger's own voluminous diaries kept in the trenches is his most famous book (*The Storm of Steel*, 1920), while a non-diary work provides an essentialist interpretation of the war as a masculine, inner experience (*War as Inner Experience*, 1922). To round out the early collection of Jünger's work on war, the 1923 short novel *Storm* represents the respected officer's first attempt at fiction, in which the narrative's three main figures—all of whom are variously accentuated composites of Jünger himself—are killed in a final gun battle while resisting capture.

After leaving the army in 1923, Jünger began a period of flirtation with diverse right-wing political parties, including the National Socialists, and entered a time period of prolific political essay-writing for a large number of conservative-nationalist publications, including such journals as *Arminius*, *Die Standarte*, *Der Stürmer*, *Der völkische Beobachter* and *Der Vormarsch* (Nevin 97-98, 101). During this period of Jünger's writing he appears to have embraced a radical, revolutionary nationalism that thoroughly rejected socialism and communism—as well as any notion of the return of the emperor—while embracing the fascist-oriented *Führerprinzip* in an attempt to isolate and articulate the most salient and promising path for German renewal. In this embrace of the politically radical right wing, Jünger began to politicize his already published war experience books, recasting them in a radical, nationalist framework. Simultaneously, Jünger refrained from committing to any one political party in the form of formal membership or obligation, and rejected Adolf Hitler's offer of a party seat in the Reichstag in 1927 (Nevin 99). Near the end of the

Weimar era, Ernst Jünger is reported to have been thoroughly disillusioned with parliamentary party politics. Though 1932 finds the author officially unassociated with any political party and disappointed in the futility of his previous calls for the German *Frontsoldaten* to revolutionize Germany, Jünger had anything but given up on developing his view of “total mobilization”—what he found to be the key to Germany’s national resurgence. Jünger’s total mobilization concept is brought to the forefront of his thought in the 1936 essay “Die totale Mobilmachung” (“Total Mobilization”) and in the 1932 book *Der Arbeiter* (*The Worker*).

Ishiwara Kanji (1889-1949) entered the Japanese Military Academy in 1907, at approximately the same age that Ernst Jünger first experienced combat in the First World War. Though Ishiwara was not an enlisted man, his military career is also characterized by an extraordinary degree of drama and rapid rise up the military ranks as a result of natural talent and personal ambition. First serving as a second lieutenant and infantry platoon commander in rural Tōhoku and the Korean peninsula, Ishiwara graduated from the Army Staff College eight years later as the second-ranked graduate in his class, placing him on track to achieving the rank of general at the age of twenty-nine (Peattie 21). After an assignment to an army garrison in China, a lectureship at the Army Staff College, and three years of study in Germany, Ishiwara achieved the rank of major at age thirty-six, and was assigned to the faculty of the Army Staff College as an instructor in military history (22). At this juncture in 1926—while Ernst Jünger was retiring from official work as a result of his considerable book royalties and supplemental Army pension—Ishiwara began to articulate his own theories about modern warfare through a series of lectures at the Army Staff College (49). These lectures were delivered within the framework of a number of courses taught by Ishiwara on the history of European war, in addition to essays and lectures written by Ishiwara afterwards and delivered to army staff officers in Manchuria and elsewhere. Ishiwara Kanji’s work at this time reveals a steady development of the “complex structure of historical, mystical, strategic, and political ideas” dealing with the “function and development of war” and “the relation of war and human history” (51-52). These were to gradually form Ishiwara’s theory of “the Final War”.

When Ishiwara’s three-year appointment to the Army Staff College was complete, he sought and received a transfer to the Kwantung Army staff in Manchuria. There Ishiwara’s theories on war, expressed in such earlier essays as “Japan’s Present and Future National Defense” from 1927, had found a receptive audience among young officers of the Kwantung Army, who were frustrated by the perceived weakness of Japanese foreign policy to counteract the eroding effects of “imported” ideologies such as liberalism, democracy, Marxism, and pacifism on the military’s ability to defend Japan (53-54, 93). Once in Manchuria, Ishiwara found much opportunity not only to enhance

his theoretical ideas about warfare and Japanese national security, but to test them in the field of military operations planning in conjunction with seasoned, sympathetic colleagues. This situation quickly led to Ishiwara throwing his considerable strategic planning and organizational skills behind the view that Manchuria must be fully occupied and administered by the Japanese army. The subsequent secret operational planning for this venture was to a great extent influenced by Ishiwara, who enjoyed the support of Kwantung Army staff officers (105).

The planning reached its zenith in the creation of what became known as the 1931 “Mukden Incident”, a veritable conspiracy that simulated a Chinese attack on the Japanese-administered South Manchuria Railway, which in turn served as a pretext for using the Kwantung Army to seize and occupy large areas of southern and central Manchuria while circumventing—even ignoring—Japanese parliamentary government protests (113, 122). As Mark Peattie writes in his work on the career and thought of Ishiwara Kanji, in the months following the Mukden Incident it was apparently Ishiwara, “aided by a first-rate and fiercely loyal staff” who was the primary inspiration and “driving force” behind the action (122). Soon, hostilities between Japanese and Chinese troops spread to include Japanese attacks on other Manchurian cities, as well as the involvement of the Japanese Army stationed in Korea. Ishiwara was located at the heart of these developments, which had a decisive influence upon the fate of the Japanese nation. Ishiwara’s actions also had a profound effect upon other highly significant events, such as the rebellion of the Young Officers in February 1936, during which Ishiwara is described by Peattie as being the “most effective” of all military officers in suppressing the rebellion, despite his own particular sympathies for a “Shôwa Restoration” and the overthrow of the parliamentary-democratic government (238).

Though this comparative biography between Ernst Jünger and Ishiwara Kanji must necessarily remain abbreviated, it is clear that both men acquired firsthand knowledge and experience of the military situations their respective countries faced in the first half of the twentieth century. The intellects of both Jünger and Ishiwara were well-respected and formally in demand by their respective military institutions. Today, Ishiwara and Jünger enjoy a formidable reputation for not being describable by merely one field of endeavor, denoted by such designations as “writer” or “officer”. Ishiwara Kanji was at once military historian, staff officer, strategist, thinker, plotter, and Pan-Asianist (vii). Ernst Jünger can be similarly described as foot soldier and combat officer, tactical theoretician, entomologist, successful novelist, and voluminous writer of various philosophical tracts and publications.

A decisive aspect of the biographies of Jünger and Ishiwara for the purpose of this project, however, is their theoretical and practical explorations of the concept ‘total mobilization’, as influenced by the notion of ‘total war’.

Both of these terms are products of the modern era of industrialization, which suddenly allowed for drastic increases in the numbers and destructive power of weaponry, which in turn increased the need for large armies and the subsequent necessity of a nation's economy and society to support the material demands of war. 'Total mobilization' commonly refers to a modern state's attempt to mobilize and rationalize all available natural as well as human resources in order to focus upon "the single end of conducting war in the most efficient, functional manner" (Yamanouchi 3-4). "Total war" naturally walks hand-in-hand with the notion of complete industrial and social mobilization, and as a result was commonly understood in terms similar to those used by the German general Erich Ludendorff, who defined '*der totale Krieg*' as no longer "a matter of the fighting forces" as in times past, but directly affecting "the life and soul of each member of the *Volk* that is waging war" (Ludendorff 5, my translation). While Ishiwara Kanji was developing and disseminating his theoretical understanding of total mobilization via his theory of the "Final War" from the mid-1920s into the mid-1930s and beyond, Ernst Jünger was espousing his own concept of total mobilization for Germany with the works "Total Mobilization" and *The Worker*.

Comparative Total Mobilization: Reading Ishiwara Kanji and Ernst Jünger

To varying degrees, both Ishiwara Kanji and Ernst Jünger based their theoretical work on the disastrous German experience of the First World War. The lessons each man appears to have garnered from the war differ in interesting ways, for Ishiwara's and Jünger's understanding of 'total mobilization' is a reaction to the perceived predicament of each writer's nation. In addition, Ishiwara and Jünger sought to provide the most effective theoretical carrier for their ideas, with the result being in both cases the seemingly contradictory mixture of rational-scientific elements on the one hand, and religious or near-mystical concepts on the other.

Beginning with the formidable body of thought produced by Ishiwara Kanji, it is important to note that Ishiwara's approach to the topics that occupied his career—military history, the theory of modern warfare, and the future security of Japan—is woven together from four major theories he developed and rigorously pursued until the end of his life: the National Defense State, a Shôwa Restoration, the notion of the Final War, and the East Asian League (Peattie 365). I would like to focus upon Ishiwara's concept of "Final War", for not only is this theory considered by scholars to be the most original of Ishiwara's theoretical pursuits, it also gives us the most direct access to the idea of Japan's need for total mobilization.

As Peattie points out in his investigation of Ishiwara's early military career, most Japanese military observers came to the conclusion that Germany

had not lost the First World War as a result of military failure, but as a consequence of lacking the massive production capacity necessary to prevail in protracted, industrialized warfare (12-13). Ishiwara Kanji was a part of the “new Japanese military elite” who became familiar with the latest in European military doctrine through study tours in Europe that lasted multiple years (18-19). During his three-year stay in Germany, Ishiwara utilized the information he gathered from contemporary German debates on military doctrine to inspire his own work on Japan’s strategic situation in East Asia. From this early work emerges a theory of “Final War” which predicts a cataclysmic armed conflict between Japan and the Western colonial powers. This war is precipitated by a Japanese challenge to Western hegemony in Asia for reasons of securing vital natural resources. In Ishiwara’s theory, the Japanese challenge to the United States dominance of Asia was considered essential to Japan’s survival in a modern industrial world, in which Japan was floundering in its efforts to achieve domestic self-sufficiency due to a chronic lack of access to raw materials, problems of over-population, and high unemployment.

What made “Final War” inevitable in Ishiwara’s mind was the thought that the series of aggressive measures which Japan needed to carry out in order to gain access to natural resources—the acquisition of territory in East Asia, most prevalently at the expense of China—were the same steps that would most likely lead Japan to war with the Western colonial powers. Thus the measured, scientific and rational notion of ‘total mobilization’ enters Ishiwara’s theory: in order for Japan to have a chance at prevailing in a total industrial war against Western powers, it would have to consolidate and mobilize the resources of the East Asian continent in such a harmonious and efficient fashion as to effectively counter the industrial weight of the United States. The admittedly complicated and intricate operations necessary to carry out such a plan would be directed by a Japanese “National Defense State” that would be the moral anchor and spiritual guide of the “East Asian League”; that is, an Asian political and economic union that would overthrow Western colonial oppression through armed struggle (317, 320). Finally, Ishiwara’s understanding of a “Shôwa Restoration” included taking a “basic framework for domestic reform in Japan and stretch[ing] it to include the reform of East Asia”—making it an “Asian restoration, bringing together all Asian races” (319). These three ideas fall into line behind the flagship idea of the Final War, and only these concepts working in conjunction with one another could allow the inevitable, prolonged industrial war against the West to be won by Japan.

As it has been described thus far, the Ishiwarian theory of Final War, like each of the other three theoretical pursuits that made up Ishiwara’s life’s work, differentiates itself little from the professional opinion and personal imaginations of many young Japanese officers who had traversed the same military training and educational landscape. In almost precisely the same time

period, for example, the general army staff member Okawa Shumei was theorizing about the inevitability of a cataclysmic world war between the United States and Japan (Chang 27). It is Ishiwara's linking of his own highly respected military analysis to a particular Japanese religious tradition—Nichiren Buddhism—that makes Ishiwara's theoretization unique (Peattie 52). Whereas without its religious component Ishiwara's Final War theory merely outlines the contours of a geopolitical economic struggle between two industrialized nations with vital interests in the Pacific, the Nichiren addition makes the Japanese/American clash into an apocalyptic conflict in accordance with divine will (57). The ensuing struggle would be a part of the great natural tide of human civilization and, after the vanquishing of the United States, would result in a synthesis of human ideals that, in Ishiwara's view, would be based ultimately upon the Japanese *kokutai*, or 'national essence'. In this sense the Japanese military victory would be a victory for greater Asia, indeed the world, as all would eventually become united under a harmonious spiritual hegemony of the Japanese Emperor and nation.

Nichiren Buddhism—based upon the Japanese Buddhist priest Nichiren's doctrines centered around Shakyamuni's final discourse before he entered into Nirvana (38-39)—proved to be the most suitable religion for Ishiwara in terms of how well it appeared to mesh with his own reflections upon Japan's destiny. Lacking a strong interest in religious commitment on a personal spiritual level, Ishiwara first rejected a private adherence to Christianity, then discarded traditional Shintô as, in Mark Peattie's words, "not sufficiently dynamic" enough for the troubled times of the Taishô democracy (38). Ishiwara sought a 'Japanese' spiritualism that would allow itself to be integrated with sentiments of Japanese patriotism that could in turn be marshaled to strengthen the nation's own national values. In his initial mining of Nichiren Buddhism's pre-Meiji doctrine, it is clear that Ishiwara found and appropriated three elements of Nichiren messianic thought: the linking of religious life and Japanese patriotism, the apocalyptic prediction of an impending human conflict of epic proportions, and the notion that the subsequent regeneration and harmonization of the world would originate geographically in Japan (40-41).

It is important to note that the utilization of Nichiren messianic doctrine depicted thus far is largely restricted to Nichiren Buddhism in its traditional form, based on the Lotus Sutra and Nichiren's interpretations of passages within it (38). Highly influential aspects of Nichiren thought also enter into Ishiwara's theories via the transition of Nichiren Buddhism into the national-religious ideology of "Nichirenism" in the nineteenth and twentieth centuries, most notably at the hands of the Nichiren revivalist and religious propagandist Tanaka Chigaku (41). Under Tanaka's recasting of Nichiren thought, the principles of Nichiren are more strongly tied to the fundamental characteristics of Japanese national life. The merging of these

two bodies of thought provides for a Nichiren world mission that involves the championing of the Japanese *kokutai* in the rest of the world as the ultimate expression of human ideals and values. A Nichirenism that had freshly cross-pollinated a sense of religious destiny and world mission with an adherence to what were viewed as superior Japanese national values was fertile soil in which Ishiwara's theory of impending cataclysmic war against the United States could take root. In this new light, the widely unpopular 'foreign' elements of liberal democratic and capitalistic ideology assumed a religious character as threats to the Japanese divine mission—as opposed to being viewed as modern challenges to a young, industrializing nation.

Ishiwara's sense of historical determinism was reinforced by his own reading of the writings of the priest, Nichiren. Convinced that the fifth five-hundred year period after the death of Buddha would be one of great conflict between defenders of 'true' Buddhism and those who sought its destruction, Nichiren prophesied a colossal global conflict that would end in world harmony under the peaceful hegemony of "the Wonderful Law" (46). As it appeared clear to Ishiwara that Nichiren's global conflict was to be between Japan and the United States, it followed logically for him that there was a pressing need for a total national mobilization in preparation for the Final War, one that would wholly rearrange the nation's national priorities (48). In Ishiwara's mind, Japan's national predicament necessitated a total mobilization that involved the seizure and administration of vital natural resources in greater East Asia, the spiritual and political unification of Asian peoples under the Japanese nation, and a domestic political rejuvenation under the auspices of a Shôwa Restoration. For Ishiwara Kanji, the path to total mobilization was thus paved with a mixture of religious prediction and technical military analysis. The driving force of Ishiwara's thought was the theory of the Final War, in which the historical determinism of the inevitable, colossal conflict between East and West was injected with a strong dose of anti-determinist free choice of action that theoretically allowed Japan to prepare for the war in time. The action to be chosen was, in Ishiwara's eyes, a total mobilization of the nation's strength; the "free choice" available to Japan's representative government to embrace or decline this action was continuously contested by Ishiwara and other members of the Japanese officer corps throughout Ishiwara's career until he was eventually retired by the Army in 1941.

In analyzing Ernst Jünger's theorization of the concept of total mobilization for Germany, I wish to examine two works by Jünger that were written in the time period when Ishiwara Kanji was actively enhancing and attempting to implement elements of his own theories involving total mobilization. In Jünger's 1930 essay "Total Mobilization" the author argues for the absolute necessity of Germans to understand and accept the concept of total mobilization as essential to the survival of the German nation.

Beginning with the nearly universal assertion of the time period that the First World War was fundamentally different from any previous war due to its highly industrialized, rationalized character, Jünger theorizes about the European history of conflict prior to the Great War as consisting of so-called “cabinet wars” (125-126). In earlier times, these *Kabinette Kriege* could be waged by a monarch using 100,000 of his own subjects placed under “reliable leadership”, and if a battle were lost by the monarch “silence could be demanded of the subject as the subject’s first line of duty” (125-126).¹ In the era of cabinet wars, the general populace felt themselves a part of the conflict only insofar as they were forced to participate as combatants, or themselves suffered damages in property or life as a result of fighting in their locality. In both cases, the number of subjects that were directly affected often remained relatively low. The era of cabinet wars, Jünger argues, even stretches into the second half of the 19th century, despite the introduction of military conscription (126). During this time monarchs could still plan, conduct, and win “conservative” cabinet wars toward which the majority of the Volk was apathetic or even hostile. While demanding considerable resources, the mobilizations necessary for such relatively limited cabinet wars can only be deemed “partial” in nature. At this point a distinction emerges in Jünger’s assessment that is significant to unlocking the logic of his argument: *partial* mobilization corresponds to the essence of monarchy, for according to Jünger, monarchical rulers much prefer the longer-term, professional support of mercenaries in limited conflicts, as these types of military struggles pose little chance of the monarch losing his entire kingdom (127). The modern broadening of participation in a country’s mobilization process in the late nineteenth and early twentieth centuries to include the middle classes and “masses” was not embraced enthusiastically by the regents, who saw such a widening of access to weaponry and combat experience as a threat to their power. As a result of the continual technical modernization of German society, the prevention of ever wider participation in national armament became ultimately impossible, resulting in the situation where it is no longer merely professional mercenaries who defend the state, but all men who are capable of bearing arms and being conscripted (127-128).

It is at this juncture that the critical figure of the “Worker” as well as a salient definition of ‘total mobilization’ enters Jünger’s text: just as the rise of industrialized warfare made the monarchically-inspired age of localized cabinet wars obsolete, so too does the need for massive armies and supplies of armaments hark the dawn of the age of the Worker—and the decline of bourgeois man (“Total Mobilization” 128; *Worker* 23). Modern industrial warfare did not simply signify an increase in the physical capacity for armies to kill each other’s soldiers, but more importantly a transformation of war from a mere armed encounter into an gigantic technical operation process (*Arbeitsprozess*) that assumes the magnitude of a world historic event,

outstripping even the French Revolution in importance (128-129). For nations to unfold the energies that modern warfare demands of them, Jünger argues, it no longer suffices to have the state's "sword arm" fitted and armed, but all of national life itself, even down to its smallest nerves (129).²

The realization of this martial outfitting of the state is the task of Jünger's total mobilization, or "the act through which the widely-branched and diversely-veined power grid of modern life is, by one grasp of the switchboard, fed into the great current of martial energy" (129). The dawn of industrial warfare therefore means at once the simultaneous rise of the Worker as the most essential figure of the state, and the emergence of *totale Mobilmachung* as the means by which a state fully utilizes the potential of the Worker in every aspect of his life. In this setting, Worker and Soldier become indistinguishable, as each plies his specialized trade in a rationalized, modern society that is fully outfitted for conflict.

It is interesting to note that Jünger does not consider total mobilization to have yet been accomplished at the time of his writing: the first attempts during the Great War to force all of society to serve the war effort were never as deep and far-reaching as was truly necessary to satisfy the demands of industrialized warfare. Furthermore, the German leadership of the time was dominated by the bourgeois order, and thus prevented total mobilization from being implemented out of the self-interest of its own degeneracy ("Total Mobilization" 129; *Worker* 40). More significant to Jünger than the inadequacy of earlier policies, however, was his belief that, as terrible as the "material battles" of the late First World War were, never had human society reached such a modern state of being as at the time of Jünger's essay. In contemporary modern life, where "...in its merciless discipline, with its smoking and glowing estuaries, the physics and metaphysics of its traffic, its motors, its aircraft and million-resident cities", there is "not one atom that is not at work" and "we realize that even we, to our very core, are inextricably caught up in its frenzied operation" ("Total Mobilization" 131).

In the midst of this modernity as described by the author, total mobilization is "less achieved than it achieves itself" and is in times of both war and peace the expression of the "mysterious and coercive demand to which we are subjugated in the age of masses and machines" (131-132). This description adds a sense of mysticism and incalculability to the concept of total mobilization that appears to rob the individual, or even the collective, of its agency, thus opening the door for a serious conceptual contradiction. According to Jünger, the "mysterious" phenomena of total industrialized war and total mobilization affect each modern state in the same fashion, regardless of whether the nation is German or non-German, democratically or monarchically arranged, "advanced" or underdeveloped, or a victor or loser in the Great War—total warfare tests the mettle of all nations equally, as an

earthquake does the foundations of buildings (134-135).

The mysterious, determinist character of a Jüngerian, self-mobilizing total mobilization affecting everyone equally conflicts with the author's call for implementing total mobilization policies in order for Germany to be in a position to wage industrial warfare. Jünger's model also appears to conflict with the agency he attributes to the "bourgeois order" when he attacks them for being too decadent to implement total mobilization during the Great War. Jünger argues that in order for all the possibilities of total mobilization to be achieved, the peacetime society must already have molded its societal order to fit the precepts of total mobilization (129-130). The author even includes what appears to be an ominous warning for the ostensibly German reader that "in many nation-states of the postwar period, we see the new methods of armament already being tailored to fit total mobilization" (130). In rounding out the tension between industrial determinism and a call for the engagement of all of modern society to totally mobilize itself, Jünger places an emphasis on the role of the people, claiming: "[The] technical aspect of total mobilization is not the decisive one, but rather the *willingness* for mobilization" (132-133, my emphasis).

Thus in Ernst Jünger's fashioning and usage of the concept "total mobilization", one finds primarily an embrace of the commonly-used term "Worker", which Jünger utilizes to signify the rise of the modern member of society to strategic significance. The Worker will prove decisive for the survival of all industrialized nations—though the author is of course propagating this view to Germans in particular. In Jünger's theoretical framework, the rational and calculable appear to be integrated with the mysterious and intangible in a fashion that is vaguely similar to Ishiwara Kanji's blending of rational thought and calculation with traditional mystical religious tradition.

Theoretical Weaknesses and the Relationship between Total Mobilization and Democracy

Both Ishiwara Kanji and Ernst Jünger lived to witness the cataclysmic world war that was capable of proving or disproving their theories. Neither man's understanding of total mobilization was ever achieved. Peattie points out that in Ishiwara's case "the industrialization programs of the national defense state never got started, the Shôwa Restoration never took place, [the] dream of an East Asian League was never realized, and [the] vision of Japan and America locked in a Final War for the control of the destiny of the world was dispelled by the realities of a collision between the two nations over the control of the Pacific" (365-366). A close following of Jünger's own description of total mobilization also results in the conclusion that the goals of his project were not achieved in Germany's case, either. If the autobiography of the German Minister of Armaments Albert Speer can be trusted in this regard, Germany's

attempts at wartime mobilization were reported to be rife with “labor problems, unsolved raw materials questions, and court intrigues”, as well as the Allied bombing attacks on German cities (278).³

Ludolf Herbst confirms in his work, *Der totale Krieg und die Ordnung der Wirtschaft* (*Total War and the Organization of the Economy*), that Jünger’s precondition that total mobilization first be fully established in peacetime society was never met. The first serious official attempt at full implementation of total mobilization came only late in the war, following the July 1944 attempt on Hitler’s life (343). At this point Joseph Goebbels was made “Reich Authority for the Total War Effort”⁴ with considerable new administrative powers. But, as Otto Ohlendorf, chief of the Interior Sicherheitsdienst (SD) complained in 1944: “We did not enter this war with a concrete foundation. For example, neither the *Wehrmacht* nor the economy could be newly conceptualized according to National Socialism” (344-345, my translation). Ohlendorf openly expressed regret that Germany had not had the “possibility” or the “time” to proceed in as total a fashion as Josef Stalin was able to in the Soviet Union (345). In addition, Herbst also notes that the acute labor problems mentioned by Albert Speer were not properly eased by the available German women’s work force that was especially mobilized for this purpose (119; 123-124).

Regardless of whether the total mobilization projects in Germany and Japan were truly Jüngerian or Ishiwarian in final practice, they ended in the shared disaster of widespread urban destruction and unconditional surrender. In addition, they shared a cruel irony: each theory of total mobilization discussed here was developed by a respected, successful military intellectual who believed that, in order for his country to prevail in a future global conflict, his country would have to implement an effective, totalizing mobilization, or all was lost. Germany and Japan became aggressively active in global conflicts before establishing total mobilization in the manner Jünger and Ishiwara claimed to be necessary, however, and both countries lost disastrously as predicted.

This final section is not intended to provide a historiographic review of how Germany and Japan failed to establish the necessary industrial output to defeat the Allies, but to focus instead upon two similar theoretical weaknesses found in Jünger’s and Ishiwara’s projects. Both theories contain contradictions that are located in the tension between their deterministic character and their militant call for the complete mobilization of society, lest the nation meet with disaster. In the case of Ishiwara’s theoretical work, the path to establish total mobilization in preparation for the Final War leads Japan into the ruinous paradox of provoking the very cataclysmic, far-reaching war for which Japan first needed to establish total mobilization to have any hope of prevailing. This Pacific War, essentially brought about by Japan’s aggressive military policies in China and East Asia for the acquisition of needed natural resources, assured the ultimate prevention of Japanese total mobilization. The actual result was

a grueling war against the United States in which U.S. industrial capacity to produce vast amounts of military hardware gradually threw Japan back across the Pacific, then buried it under a merciless onslaught of conventional and atomic aerial bombardment.

Ernst Jünger's argument for *totale Mobilmachung* contains a similar contradiction: Jünger argues that total mobilization is a process that creates itself through the unstoppable encroachment of modernization and industrialization upon human lives, steadily making "each single life more into the life of a worker" (132). Jünger also argues, however, that Germany must embrace and pursue total mobilization as a nation, and the masses constituting the *Volke* must be characterized by a complete "willingness to mobilize", so as to both be able to compete with other European states, and not find itself again in the situation of fighting a war with only "partial mobilization".

The theoretical weakness of each writer's total mobilization project can be differentiated from one another by identifying Ishiwara's mistake as a performative contradiction, where Ishiwara finds himself theorizing that Japan should pursue precisely a foreign policy most likely to draw itself into a disastrous, industrialized war it cannot win, in order to be prepared for a coming apocalyptic war which it is not yet prepared to fight. In contrast, Jünger's description of total mobilization is a conceptual contradiction, as it fails to remain consistent in outlining total mobilization's nature as either creating itself out of the industrial-productive impulses of modernity, or needing the embrace of the German people in order to be properly achieved.

The contradictions inherent in Ishiwara's and Jünger's theories each result from the mixture of rational, scientifically-minded planning and acknowledgement of the spiritual, prophetic, or mysterious character of human life. Ishiwara's theoretization is clearly much more radically mystical, if one adheres to the conventional notion that there is no scientific reliability in religious prophecy. It must be noted in this regard that Jünger is not at all reliant upon notions of prophecy or spirituality, and instead finds a role for the non-scientific 'mysterious' in his assessment of a bustling, industrialized modernity that couples masses with machines. In addition, Jünger refrains from predicting the immediate inevitability of another Great War.

What the two theories share in regards to internal weaknesses, however, is the tendency to demand immediate implementation of total mobilization at the expense of the contemporary parliamentary democratic system. Ishiwara's and Jünger's theories each assumes that the very fate of the nation—in Ishiwara's case, even the world—is at stake in the question of whether or not each country could attain the level of mobilization necessary to survive a future war. Given the gravity of the situation for the theorists, it comes as little surprise that the secured future survival of the nation should be

more highly valued than the continued existence of a parliamentary system for which Ishiwara and Jünger showed little allegiance. Both men's concepts for their nations' futures seem to be necessarily aversive to democracy in order to carry out their desired goal. In the case of Ernst Jünger, one sees the antagonistic relationship between total mobilization and liberal democracy quite clearly when Jünger makes his case for the conformation of peacetime society to the precepts of complete mobilization (130). In this context Jünger singles out liberalism's ideal of individual *liberté* for elimination:

At this point actions can be taken such as the radical destruction of the concept of 'individual freedom', which has been surely [a questionable concept] from the beginning. We see this attack [on individual freedom]—which tendency it is to declare that there should exist nothing that is not a function of the state—first in countries such as Russia and Italy, then in Germany. It is foreseeable that all countries that hold claims on the world⁵ will somehow carry out [this attack on individual freedom] in order to be equal to the task of releasing new types of power. (130)

In this startlingly frank excerpt from Jünger's 1936 essay, Jünger is claiming that the National Socialist attack on individual freedom inside Germany is not only cut from the same wood as those attacks on freedom witnessed in the Soviet Union and fascist Italy, it represents a necessary, productive step in the process of effectively unleashing the strengths of industrialization through total mobilization.

Jünger later connects utter state control over total mobilization (and thus the populace) with the ability to conduct warfare more effectively and avoid the revolutionary situation Germany experienced in late 1918: "The more consistently and deeply the war from the very beginning seizes the sum of all strengths for itself, the more secure and undeviating it will be in its course" (142). Clearly the eradication of parliamentary democracy and the liberalist interpretation of individual freedom (also advocated in *The Worker*) is not merely the hoped-for result of Jünger's total mobilization, but a prerequisite for its success. The fact that this contention might be the source of another contradiction in Jünger's argument (recall that Jünger argues that the process of modernization and industrialization affects each state in the same way, regardless of whether it is democratically or monarchically organized) is beside the point: The sum total of Jünger's sentiments treat liberalism and its alleged detrimental effects upon German society as components of a 'foreign' ideology.

Ishiwara Kanji's stance on the relationship between his idea of a Shôwa Restoration and liberal democratic institutions in Japan are similar to those of Ernst Jünger in their anti-liberal sentiment. Like Jünger, Ishiwara saw the "foreign", "imported" liberal ideals of the U.S. and Western European

democracies as serious detriments to his society, quite apart from the question of total mobilization. When the life-or-death question of total mobilization is included in Ishiwara's assessment of Japan's prosperity and security, however, the contours of his anti-liberal position become clearer, for the tenets of liberalism and parliamentary democracy are marked as hindrances to total mobilization. The manner in which Ishiwara viewed liberal ideals as threats to total mobilization included an interest in both the livelihood of the nation's people as well as the makeup of the nation's political system. Ishiwara viewed with disgust the "immediate problems of social injustice" present in the Japan (Peattie 228). According to Ishiwara, the ills of unemployment, the high cost of living, and the low price of farm produce all could be traced back to the inherent exploitative character of liberal capitalism, which had created a tiny, extremely rich class of citizens that enjoyed economic sovereignty over a large class of destitute citizens languishing in poverty.

For this reason, Ishiwara supported revolutionary systemic reforms as a part of a Shōwa Restoration that harkened back to the Meiji Restoration in its "antagonism toward the privileged classes, professed anti-capitalism, concern for the rural population, fervent patriotism and a mystical belief in Japan's unique destiny" (228-229). The significance of this outward concern for the masses and call to replace parliamentary democracy and capitalism with a "newer system" lies in the fact that, like Ernst Jünger, Ishiwara Kanji viewed liberal notions of individual freedom and democracy as being antithetic to total mobilization. On the same token, both writers held that a totalitarian-styled system of government lent itself more effectively to the implementation of total mobilization. While Jünger believed that the destruction of "individual freedom" would greater enable a nation-state to unleash the new powers of industrialization and modernization, Ishiwara envisioned his Shōwa Restoration as "harnessing the nation's political energies along totalitarian lines, including the creation of a single mass political organization and the imposition of a thoroughly regimented economy to increase national productivity" (229).

Both Jünger's and Ishiwara's resistance to liberal democracy appear to find its foundation in an essentially communal understanding of society that runs counter to liberalism's emphasis on individualism, which is perceived to lead to decadence and selfishness. The subsequent totalitarian institutions that arose in Germany and Japan, however—seen by each author as theoretically most conducive to the implementation of their theories—proved to be Germany's and Japan's downfall. Though it is not the focus of this comparison of Ishiwara and Jünger to suggest that the rejection or avoidance of democracy necessarily invites national disaster, it is important to note that the nature of the total mobilization programs theorized by these men during the 1930s were inherently bellicose, given the political context in which they were to be

implemented. Their emphatic rejection of liberal democratic institutions only enhanced the programs' capacity to provoke conflict with the Western democracies of France, England and the United States.

Conclusion

In comparing Ishiwara's and Jünger's conceptualizations of total mobilization in the 1930s, it is surprising to find that neither author lays out in technical detail how Germany or Japan is to go about radicalizing domestic society to most efficiently produce war material or industrial goods in sufficient quantity. Instead each writer approached the topic of mobilization in a much more theoretical and vague manner, attempting to develop the factual, material-based science of industrialization and technology, then blend it with generous portions of traditional spiritualist thought (Nichiren Buddhism), or the intangible mysteriousness of the relationship between modernity and the human spirit's willingness to embrace it (the "willingness for mobilization"). In both cases the authors leave the most difficult, practical calculations of total mobilization to others.

What makes the comparison of these two theorists of similar career experience, intellectual development, patriotism, and ambition most compelling is their parallel search for the answer to the same question—how could Germany or Japan, hopelessly out-produced by the industrial might of a country such as the U.S., implement a program of national organization so as to ensure its survival in a future that is likely to include an even more industrialized war than the one of 1914-1918? In searching out answers to this question, both Jünger and Ishiwara established theories that were meant to simultaneously combat the perceived evils of liberal institutions and completely mobilize their societies in a manner that would enable victory in a future war both men knew would be industrialized and catastrophic. Far from being purely scientific, however, the strong elements of religious or near-mystical concepts in their idea structures give the theories a contradictory character. In the end, no amount of theoretical musing or self-ascribed foresight was enough to spare Jünger and Ishiwara from witnessing the disastrous effects their nations' wars ravaged upon their homelands.

Endnotes

¹ This and all subsequent translations of Jünger citations are my own.

² “...bis in den feinsten Lebensnerv.”

³ Albert Speer became Minister of Armaments in early 1942.

⁴ “Reichsbevollmächtigter für den totalen Kriegseinsatz”

⁵ “...Länder, in denen Weltansprüche lebendig sind...”

Works Cited

Chang, Iris. *The Rape of Nanking: The Forgotten Holocaust of World War II*. New York: Penguin Books, 1998.

Herbst, Ludolf. *Der Totale Krieg und die Ordnung der Wirtschaft: Die Kriegswirtschaft im Spannungsfeld von Politik, Ideologie und Propaganda 1939-1945*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1982.

Jünger, Ernst. *Der Arbeiter*. Stuttgart: Ernst Klett, 1981.

—. “Die totale Mobilmachung.” *Blätter und Steine*. Hamburg: Hanseatische Verlagsanstalt, 1934.

Ludendorff, Erich. *Der totale Krieg*. Munich: Ludendorffs Verlag G.m.b.H., 1935.

Nevin, Thomas. *Ernst Jünger and Germany: Into the Abyss, 1914-1945*. London: Constable and Company Limited, 1997.

Noack, Paul. *Ernst Jünger: Eine Biographie*. Berlin: Alexander Fest Verlag, 1998.

Peattie, Mark R. *Ishiwara Kanji and Japan's Confrontation with the West*. Princeton: Princeton University Press, 1975.

Speer, Albert. *Inside the Third Reich: Memoirs by Albert Speer*. Trans. Richard and Clara Winston. New York: The Macmillan Company, 1970.

Yamanouchi, Yasushi. “Total War and Social Integration: A Methodological Introduction.” *Total War and Modernization*. Ed. Yasushi Yamanouchi, J. Victor Koschmann, and Ryūichi Narita. New York: Cornell University East Asia Program, 1998.

Die Kunst ohne Aura

Bourdieu's Habitusstheorie und Benjamins Aufsatz:

Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit

André Schuetze

Kein Zeitpunkt war günstiger für die Entdeckung des Laokoon als das Jahr 1506. Papst war Julius II., der eine Neubegründung des mächtigen Roms ersehnte und sich selbst in der Nachfolge der alten römischen Kaiser sah. Die Wiederentdeckung des von Plinius d.Ä. als schönstes aller Kunstwerke bezeichneten Laokoon würde ein Wink des Schicksals sein und könnte sein Ziel auch auf symbolischer Ebene unterstreichen. Laokoon, dessen Flucht aus Troja den Aufstieg Roms einläutete, würde als ein Zeichen des neuen Anspruchs noch einmal in Rom erscheinen, und das herrlichste Meisterwerk der Antike wäre wieder im Besitz eines römischen Herrschers, des Papstes. So ist es nicht verwunderlich, dass auf erste Gerüchte hin, Giuliano da Sangallo vom Papst persönlich ausgeschickt wurde, um die neue Ausgrabung zu erkunden. Als da Sangallo die Statue erblickte, rief er sofort aus: „Das ist der Laokoon, den Plinius erwähnt hat“.¹ Von diesem Augenblick an war diese Laokoonstatue die berühmteste aller antiken Skulpturen.

Der antike Text hat den Laokoon mit dem Nimbus des unvergleichlich Schönen versehen, noch bevor irgend jemand die Skulptur in der Realität sehen konnte. Allein durch den Text des Plinius war der Laokoon mit einer Aura umgeben, die ihn zum Meisterwerk erhob. Die Laokoongruppe kann somit als ein frühes Beispiel der Auratisierung von Kunst gelten, denn ob es sich dabei wirklich um die von Plinius gepriesene Statue handelt oder ob Plinius das Werk wirklich so hoch gelobt hat, ist dabei bis heute ungewiss.² Der Begriff der Aura wurde zu einem der Schlüsselbegriffe in Walter Benjamins berühmten Essay *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. In der Geschichte hat sich - nach Benjamin - Kunst permanent im Traditionszusammenhang mit dem Kultus befunden.³ Durch die neuen reproduktablen Kunstformen ergibt sich unter Verlust von Aura aber erstmals die Möglichkeit einer Loslösung und Eigenständigkeit, die mit einer neuen nichtkontemplativen Betrachtungsweise von Kunst einhergeht.

Das Konzept von Aura wird allerdings auch heute noch auf Kunst angewandt. Mit Pierre Bourdieus soziologischer Sicht auf das Feld der Kunst

soll gezeigt werden, dass Aura als Distinktionsbegriff etablierter Kunst fungiert. Aura ist ein im Feld der Kunst konstruierter Mehrwert, der vor allem mit der Herausbildung eines eigenständigen autonomen Kunstfeldes und unter dem Einfluss neuer reproduktionsfähiger Kunstformen wichtig wird.

In diesem Text soll zum Verständnis des kulturellen Feldbegriffes Bourdieus zunächst eine generelle Übersicht seiner Habitus-theorie gegeben werden. Im zweiten Teil wird Benjamins Kunstverkaufsatz eingehender beschrieben. Anschließend wird auf die Entstehung des relativ autonomen Feldes der Kunst eingegangen, wobei zu zeigen ist, dass Aura als Distinktionsbedürfnis der oberen Klassen hier erstmals im Geschichtsprozess erscheint. Im Abschluss soll schließlich die historische Konstruktion des Aurabegriffs untersucht werden.

1. Die Gesellschaft und die Kunst

Pierre Bourdieus Gesellschaftskonzept befasst sich vor allem mit dem Problem der Reproduktion sozialer Schichten, deren Klassifikation nicht nur der ökonomischen Klassenlage folgt, sondern auch der Stellung in der Hierarchie von Prestige und Ehre, das heißt nach dem Stand in der Gesellschaft.⁴ Der Kapitalbegriff wie er etwa von Marx verwendet wird, muss bei Bourdieu ergänzt werden: „Er unterscheidet *drei Kapitalarten*: ökonomisches Kapital, Bildungskapital und soziales Kapital (Beziehungen zu Mitmenschen). Alle drei Kapitalarten gelten Bourdieu kategorial als gleichwertig und als prinzipiell konvertibel. Substantiell hebt er das ökonomische und das Bildungskapital besonders hervor. Die drei Kapitalarten finden sich jeweils in drei Formen: als inkorporiertes (z.B. das Wissen um darstellende Kunst), als objektiviertes (z.B. Bilder an der eigenen Wohnzimmerwand) und als institutionalisiertes Kapital (z.B. das Diplom einer Kunsthochschule).“⁵

Innerhalb des sozialen Raumes, der sich aus einer Vielzahl relativ autonomer Felder, zum Beispiel dem wirtschaftlichen oder dem künstlerischen, zusammensetzt, werden die sozialen Schichten laut Bourdieu durch Klassifikationskämpfe bestimmt, denn obwohl in den verschiedenen Gesellschaftsfeldern die unterschiedlichen Kapitalarten andere Rangfolgen einnehmen können, sind sie strukturell und funktional doch insoweit homolog, als dass in jedem Feld Kämpfe um die Hierarchie der Klassen geführt werden. So gibt es immer Herrschende und Beherrschte und in einem permanenten Kampf versuchen die Akteure ihre Stellung entweder zu wahren oder zu verbessern. Ihre Positionen und die ihnen entsprechenden Klassifikationskämpfe sind aber nicht voraussetzungslos. In seinem Werk *Die feinen Unterschiede* gelang es Bourdieu nachzuweisen, dass die heutige soziale Welt nichts weniger als freie Konkurrenz und Chancengleichheit bietet. Die materielle Lage und das inkorporierte kulturelle Kapital, seinerseits wieder von ökonomischen Verhältnissen abhängig, bieten Vorteile im jeweiligen Feld, die

von schlechter gestellten Akteuren nur schwer oder gar nicht aufzuholen sind.

Als eine der stärksten Klassenschränken kommt nach Bourdieu den unterschiedlichen Lebensstilen der jeweiligen sozialen Schichten eine besondere Bedeutung zu; nicht nur zwischen dem Luxusgeschmack der Oberklasse und dem Notwendigkeitsgeschmack der Unterklasse kann differenziert werden, sondern auch innerhalb der herrschenden Schicht lassen sich unterschiedliche Strukturen mit ihrem jeweiligen Bedeutungsgehalt ausmachen.⁶ Eine Reihe evidenter und signifikanter Zeichen, gerade in der Alltagsästhetik und der Bildung, ermöglichen eine relativ sichere, dabei schnelle und einfache Zuordnung. So kann jede Haltung und Äußerung zu einer Klassifikation benutzt werden, die Aufschluss gibt über die soziale Herkunft, denn wie Bourdieu nachzuweisen versucht, ist jeder Lebensstil gebunden an existentielle Entwicklungsgrundlagen und damit an einen bestimmten Klassenhabitus.

„Der soziale Instinkt spürt seine Anhaltspunkte in dem System von Zeichen auf, die – unendlich redundant aufeinander bezogen – jeder menschliche Körper an sich hat: Kleidung, Aussprache, Haltung, Gang, Umgangsformen. Unbewußt registriert, begründen sie ‚Antipathien‘ und ‚Sympathien‘: noch die scheinbar spontansten ‚Wahlverwandtschaften‘ beruhen immer auf dem unbewußten Entschlüsseln expressiver Merkmale, deren jeweiliger Sinn und Wert sich nur aus dem System ihrer klassenspezifischen Varianten erschließt ...“⁷

Die Lebensstile der Unterklasse dienen dabei als Negativum, von dem sich die herrschende Fraktion, doch auch das Kleinbürgertum absetzen will. Die Mittel der Distinktion sind aber faktisch der Oberklasse und den Intellektuellen, die die Distinktionsstandards setzen vorbehalten. „Sie allein sind in der Lage, ihre Lebensform zu einer Kunstform zu erheben.“⁸

Eine explizite Bedeutung in der Unterscheidung und Distanzierung nehmen die Kulturgüter ein, da „... *in ihnen die Distinktionsbeziehung objektiv angelegt ist* und bei jedem konsumtiven Akt ... durch die notwendig vorausgesetzten ökonomischen und kulturellen Aneignungsinstrumente reaktiviert wird.“⁹ Der Distinktionsgewinn über Kultur ist besonders hoch, weil zur Bestätigung in diesem Feld eine Reihe außergewöhnlicher Fähigkeiten vorhanden sein müssen, die schon in sich Exklusivität implizieren. Es handelt sich um ein „statusmäßiges Herkunftskapital“,¹⁰ da die Bedingungen der Aufnahme kulturellen Kapitals durch die jeweilige Klassensituation des Umfeldes bestimmt ist.

Schon in frühester Kindheit wird kulturelle Kompetenz aus der Nähe und Vertrautheit der Familie zu Kulturgütern, zur Bildung sowie zu Konversation und Manieren erworben. Diese Erfahrungen können später durch die Schule noch ergänzt werden. „Das inkorporierte kulturelle Kapital der vorausgegangenen Generationen fungiert als eine Art Vorschuß und

Vorsprung; indem es ... das Beispiel einer *in familiären Mustern realisierten Kultur und Bildung* gewährleistet, wird .. von Anbeginn an und von Grund auf, d.h. auf völlig unbewußte und unmerkliche Weise der Erwerb der Grundelemente der legitimen Kultur ermöglicht ...”¹¹

Doch nicht nur den herrschenden Fraktionen wird so ihre jeweilige gesellschaftliche Identität mitgegeben, sondern auch der beherrschten Klasse. Ihr reproduzierter Gruppenhabitus, dem legitimierten der Oberklasse widersprechend, wird ihnen in den hierarchischen Auseinandersetzungen zum Nachteil, da sie sich in einer Sphäre unbekannter und ungewohnter Werte durchsetzen müssen. Fehler, mangelndes Wissen und Unsicherheit im gesellschaftlichen Umgang mit der herrschenden Fraktion führen in den Augen der Oberschicht zu einer Selbstdeklassierung. Die Uneingeweihtheit in den gesellschaftlichen Belangen und in den künstlerischen Maßstäben führt zur Scheu des sich nicht an seinem wahren Platze Befindlichen: „Obgleich nicht nur der Kleinbürger über sie verfügt, erweist sich die typisch kleinbürgerliche Erfahrung der Sozialwelt zunächst als Schüchternheit, als Gehemmtheit dessen, dem in seinem Leib und seiner Sprache nicht wohl ist, der beides ... von außen, mit den Augen der anderen betrachtet, der sich fortwährend überwacht, sich kontrolliert und korrigiert ... und gerade durch seine verzweifelten Versuche zur Wiederaneignung eines entfremdeten ‚Seins- für- den- Anderen‘ sich dem Zugriff der anderen preisgibt ...”¹²

Die Distinktionsleistung der Kultur wird hauptsächlich von der intellektuellen und künstlerischen Fraktion genutzt - zugleich gegen die Unterklasse einerseits und gegen den Utilitarismus des Besitzbürgertums andererseits.¹³ „Mit dem polarisierten Raum des Macht-Feldes sind somit Spielregeln, Spielgewinne und Einsätze definiert: zwischen den beiden extremen Polen herrscht absolute Unvereinbarkeit. An beiden Tischen gleichzeitig kann man nicht spielen; alles gewinnen zu wollen, geht nur um den Preis, alles verlieren zu können.”¹⁴

Da den Protagonisten des künstlerischen Feldes zumeist die finanziellen Mittel einer käuflichen Aneignung legitimer Kulturgüter fehlen, müssen sie auf andere Strategien setzen. „Intellektuelle und Künstler haben eine ausgeprägte Vorliebe für die riskantesten, aber auch einträglichsten Distinktionsstrategien, die darin bestehen, durch Ästhetisierung unbedeutender oder ... solcher Gegenstände, die bereits in anderer Weise, von anderen Klassen oder Klassenfraktionen als Kunst behandelt worden sind, ihre eigene Macht unter Beweis zu stellen”.¹⁵ Ein höheres kulturelles Kapital ermöglicht ihnen mittels der relativen Autonomie des künstlerischen Feldes einen Vorsprung zur materiell dominierenden Klasse: Sie können ihren eigenen Geschmack als den wahrhaften durchsetzen. Doch gelingt es der ökonomisch herrschenden Schicht in der Regel schnell, den symbolischen Gehalt neuer Kulturgüter gegen finanzielle Mittel einzutauschen und sich selbst den

immanenten Distinktionsgehalt nutzbar zu machen. Schließlich sind die Intellektuellen zwar aufgrund ihres kulturellen Kapitals Herrschende, jedoch sind sie laut Bourdieu letztendlich gegen die Inhaber ökonomischer und politischer Macht zugleich auch Beherrschte.

2. Das Kunstwerk und die Produktion

Kunst ohne Aura - dies wird nach Walter Benjamins vielzitiertem Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* zur Problematik der bestehenden Kunstauffassung in der Moderne. Im Geschichtsprozess setzt sich nach Benjamin die Reproduktionsfähigkeit durch Technik in unterschiedlichen Schüben immer mehr durch. „Die Griechen kannten nur zwei Verfahren technischer Reproduktion von Kunstwerken: den Guß und die Prägung”.¹⁶ Doch mit Holzschnitt und Buchdruck, mit Kupferstich und Radierung gelangt die Reproduktionstechnik zu einer neuen Stufe, um schließlich mit Photographie und Film eine grundsätzlich neue Qualität zu erreichen. Erstmals in der menschlichen Geschichte kann die bildliche Reproduktion mit der Sprache mithalten, nähert sich die visuelle Kommunikation der verbalen Kommunikation an. Benjamin recurriert dabei in seinem Aufsatz fast ausschließlich auf den Film als Beispiel der neuen reproduktionsfähigen und auf Reproduktion ausgelegten Kunstform.¹⁷

Die neue Qualität der technischen Reproduktionsmöglichkeit äußert sich ausdrücklicher Weise in einem reziproken Einfluss auf die Kunst selbst. Dieser Einfluss, der mit der Vernichtung „des Traditionswertes am Kulturerbe”¹⁸ durchaus zerstörerisch wirkt, wird von Benjamin allerdings auch und vor allem kathartisch gesehen als die Chance für ein genuin erneuertes Betrachtungsverhältnis der Kunst gegenüber.

Selbst die gelungenste Reproduktion hat gegenüber dem Original im klassischen Kunstverständnis den Makel der Fälschung. Der Reproduktion fehlt das „Hier und Jetzt des Kunstwerks”,¹⁹ kurz die Aura. Die Einmaligkeit eines Kunstwerks erst macht es zum Zeitobjekt der Historie, macht es zum Zeugen von Veränderung an seiner eigenen Physis und zum „Gegenstand einer Tradition, deren Verfolgung von dem Standort des Originals ausgehen muß”.²⁰ Die Betrachtung des einzelnen Kunstobjekts, die Betrachtung dieses durch seine erlebte Historizität einmaligen Kunstwerkes wird so zum Auslöser von Gedankenarbeit, wie es keiner seiner noch so getreuen Kopien gelingen könnte. Nur das Original ist von diesem unsichtbaren und doch fühlbarem Glanz der Aura umgeben.

„Auf dem auratischen Schein”, heißt es bei Tiedemann, „beruht auch jener ‘schöne Schein’, den die idealistische Ästhetik der Kunst zuschreibt. An der modernen Kunst seit Baudelaire zeigt sich nun aber ein fortschreitender Zerfall der Aura. Die technische Reproduzierbarkeit der Kunstwerke ersetzt deren Kultwert durch den Ausstellungswert”.²¹ Die technische Reproduktion

entwertet den durch die inhärente Selbständigkeit des Kunstprodukts aurativen Begriff der Echtheit: An die Stelle der Einmaligkeit tritt nun die der Masse.²²

Der Verfall der Aura ist für Benjamin gesellschaftlich bedingt und Zeichen einer Krise, aber zugleich auch Zeichen einer Erneuerung der Menschheit. „Mit der im 19. Jahrhundert sich durchsetzenden Industrialisierung der warenproduzierenden Gesellschaft wird liquidiert, was einmal emphatisch Erfahrung hieß und immer auch Erfahrung von Aura war: die Kommensurabilität der Menschen mit den Gegenständen ihrer Produktion durch den Prozeß der Arbeit. Paradox von den eigenen Arbeitsbedingungen 'angewandte' Individuen – angewandt von Arbeitsbedingungen, welche nicht sie schaffen, sondern die ihnen als Reproduktionsbedingungen des Kapitals gegenüberstehen – gelangen nur noch zu schockhaften Reizerlebnissen“.²³

Für Benjamin sind die gesellschaftlichen Reproduktionsbedingungen seiner Zeit allerdings schon moderner als die Produktion von Kunst oder genauer von Kunstkritik, denn mit dem Film existiert eine Kunstrichtung, die genau diese gesellschaftlichen Erfahrungen wiedergibt. Die Wertschätzung des Kinematographen durch das Proletariat ist so für Benjamin kein Zeichen von minoritären Kunstgeschmack, sondern vielmehr Ausdruck seiner sozialen Fortschrittlichkeit: „Die Masse ist eine matrix, aus der gegenwärtig alles gewohnte Verhalten Kunstwerken gegenüber neugeboren hervorgeht. Die Quantität ist in Qualität umgeschlagen: *Die sehr viel größeren Massen der Anteilnehmenden haben eine veränderte Art des Anteils hervorgebracht.* Es darf den Betrachter nicht irre machen, daß dieser Anteil zunächst in verrufener Gestalt in Erscheinung tritt“.²⁴

Versuche, die nun unter dem Maßstab der Reproduktionsfähigkeit stehende Kunst wieder zu auratisieren, wie etwa mittels des Starkultes in der Filmindustrie, sind für Benjamin deshalb überholt oder gar offen reaktionär. Im engen Zusammenhang damit steht für ihn die Ästhetisierung der Politik durch den Faschismus, die schlußendlich im Krieg münden muss, denn: „Nur der Krieg macht es möglich, die sämtlichen technischen Mittel der Gegenwart unter Wahrung der Eigentumsverhältnisse zu mobilisieren“.²⁵ Stattdessen sieht Benjamin die Notwendigkeit der Politisierung der Kunst, wie sie mittels einer modernen Kunstauffassung im Zeitalter der technischen Reproduktionsfähigkeit von Kunstwerken möglich geworden ist. Die neuen Kunstformen erfordern deshalb auch neue Rezeptionsweisen, die sich nicht mehr allein in der kontemplativen Betrachtung erschöpfen dürfen.

Die Reize der modernen Umwelt sind nach Benjamin nur noch durch Gewöhnung zu verarbeiten. Der Schockeffekt, den das neue Medium Film bietet, ist deshalb die Kunstform, die dem modernen Leben und seinem gesteigerten Anspruch an die Geistesgegenwart am ehesten entspricht.²⁶ „Perceptions that once occasioned conscious reflection are now the source of shock-impulses that consciousness must parry. In industrial

production no less than modern warfare, in street crowds and erotic encounters, in amusement parks and gambling casinos, shock is the very essence of modern experience".²⁷

Als Vorbild dient Benjamin dabei die Rezeption von Architektur, die sowohl taktil als auch optisch erfolgt. Die Kontemplation des Betrachters erfährt hier ein Gegenstück durch die taktile Gewohnheit, die sich nicht durch Sammlung, sondern durch beiläufige Bemerkung auszeichnet. „Die Aufgaben, welche in geschichtlichen Wendezeiten dem menschlichen Wahrnehmungsapparat gestellt werden, sind auf dem Wege der bloßen Optik, also der Kontemplation, gar nicht zu lösen. Sie werden allmählich nach Anleitung der taktilen Rezeption, durch Gewöhnung, bewältigt".²⁸

Eine Totalität des Kunstwerks ist unter den Gegebenheiten technischer Reproduktion nicht mehr möglich. Mit Benjamins Beispiel des Films wird dies verständlich, denn statt einer Faust-Aufführung produziert der Schauspieler nur noch Stücke, die oftmals wiederholt und verschoben werden können und die durch die Möglichkeiten der Apparatur vorgegeben und quasi getestet werden. Der Rezipient im Kino unterscheidet sich dementsprechend vom Publikum in einer Theateraufführung durch seine Haltung dem Darsteller gegenüber, die nicht auf Einfühlung in den Schauspieler, sondern auf Einfühlung in den Apparat beruht: Auch das Publikum testet.²⁹

Aus dieser Haltung des Publikums ergibt sich ein zusätzlicher Wesensunterschied für die neue Kunst, denn jeder Rezipient kann nun den Leistungen des Künstlers als „halber Fachmann" beiwohnen.³⁰ Und mehr noch: Im Schrifttum beispielsweise ergibt sich durch die vielfältigen neuen Publikationsmöglichkeiten, wie etwa der Reportage, schon die Möglichkeit selbst zum Autor zu werden. „Damit ist die Unterscheidung zwischen Autor und Publikum im Begriff, ihren grundsätzlichen Charakter zu verlieren. Sie wird eine funktionelle, von Fall zu Fall so oder anders verlaufende. Der Lesende ist jederzeit bereit, ein Schreibender zu werden".³¹ Lange vor Andy Warhol schon bemerkt Benjamin den veränderten Stellenwert des modernen Künstlers: „Jeder heutige Mensch kann einen Anspruch vorbringen, gefilmt zu werden."³² Mit der Wochenschau bietet sich jedem Zuschauer die Möglichkeit, selbst zum Darsteller zu werden. Der Rezipient ist Sachverständiger, ist es schon aufgrund seines Daseins im Zeitalter des spezialisierten Arbeitsprozesses.

3. Der Kunstwert und die Autonomie

Benjamins Thesen entbehren nicht eines utopischen Grundzuges, führen dabei allerdings ein für die Moderne aktuelles Definitionsproblem vor, nämlich über das, was Kunst schlußendlich ausmacht. Es eröffnet sich die entscheidende Frage, wie Kunst weiter funktionieren kann, wenn durch die Multiplizität die Authentizität des Kunstwerks zur Disposition gestellt wird. Oder mit anderen

Worten, was erhebt das entaurisierte Kunstwerk aus der Masse der technisch reproduzierten Artefakte, wenn Kategorien wie Einzigartigkeit, Genialität, Schöpferium oder Ewigkeitswert nicht mehr funktionieren?³³ Ohne diese Maßstäbe wird alles Kunst oder aber gar nichts.

Mit Bourdieus Habitustheorie haben wir nun bereits gesehen, dass Kunst als eines der größten Distinktionsmerkmale zwischen den verschiedenen sozialen Ebenen figuriert. Sieht Benjamin jeden als Fachmann, so sieht das Feld der Kunst jeden Außenstehenden als Dilettanten. Unter sozialistischen Gesellschaftsbedingungen, wie von Benjamin angedacht, mag sich die Frage einer schichtenspezifischen Distinguierung gar nicht erst stellen, unter den real gegebenen Umständen allerdings ist es unwahrscheinlich, dass durch die gesellschaftlichen Elitenträger auf Kunst als Unterscheidungsform verzichtet worden sein sollte.

Die Definitionslücke zwischen auratisierter, kultischer Kunst und Kunst im technizistischen Zeitalter lässt sich mit Bourdieus Feldtheorie überbrücken. In seinem Buch *Die Regeln der Kunst* gelingt es Bourdieu den Prozess der zunehmenden Autonomisierung der Kunst und die allmähliche Austarierung der Position ihrer einzelnen Akteure im 19. Jahrhundert aufzuzeichnen. Das Feld der Kunst trennt sich zunehmend vom Feld der Macht, wird immer mehr zum im Luhmannschen Sinne autopoietischen System mit eigenen, systemimmanenten Bewertungsmaßstäben.³⁴ Die Frage, was Kunst ist, wird innerhalb dieses Feldes bewertet, mit zunehmender Ausschließlichkeit, so dass endlich die Einmischung feldexterner Kriterien zum Anerkennungsverlust im Feld der Kunst selbst führen kann.

Dass dieser Prozess sich gerade im 19. Jahrhundert vollführt, ist entscheidend im Zusammenhang mit Benjamins These von der entaurisierten Kunst im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Die Masse der reproduzierten und reproduzierbaren Kunst zerstört, wie Benjamin in seinem Aufsatz zeigt, das klassische Kunstverständnis. Der Zugang der Masse zur Kunst und damit die Entstehung eines Marktes für Kunst führt zunächst zu einer Vielzahl von Kunstartefakten und Kunststilen, die sich immer wieder ablösen. Dieser „Pluralismus ist nicht, wie gewöhnlich gemeint wird, das Ergebnis einer natürlichen, früher nur durch soziale Zwänge und aufgezwungene Dogmen unterdrückten Vielheit individueller Verhaltensweisen. Noch ist er einfach das Ergebnis der sozialen Differenzierung. Er ist vielmehr mit dem Dauerbetrieb der modernen Bildungs- und Kulturindustrie, mit der berufsmäßigen Vermehrung der Kulturintelligenz und deren Allgegenwart in den Massenmedien und dazu durch die ständige ‘Ideenarbeit’ der politischen Parteien und sonstigen Gruppen entstanden und hat sich deshalb mit der internationalen Verflechtung noch gesteigert.“³⁵

Dieser Pluralismus führt allerdings auch zu einer Krise der Kunst, besonders augenscheinlich in der Auseinandersetzung mit den neuen

artifiziellen Möglichkeiten wie der Photographie. Die Legitimität der Photographie als Kunst musste im Feld der Kunst erst erworben werden. Hauptfrage, wie später beim Film, war es, ob es sich bei dieser reproduktionsbezogenen Technik überhaupt um Kunst handeln kann. „Der Streit,” so Benjamin, „der im Verlauf des neunzehnten Jahrhunderts zwischen der Malerei und der Photographie um den Kunstwert ihrer Produkte durchgefochten wurde, wirkt heute abwegig und verworren. Das spricht aber nicht gegen seine Bedeutung, könnte sie vielmehr eher unterstreichen. In der Tat war dieser Streit der Ausdruck einer weltgeschichtlichen Umwälzung, die als solche keinem der beiden Partner bewußt war. Indem das Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit die Kunst von ihrem kultischem Fundament löste, erlosch auf immer der Schein ihrer Autonomie”.³⁶ Der Streit zwischen den Kunstformen ist ein Legitimationsstreit über den Wert der Kunst. Als auf Reproduktion angelegte und damit auf den Markt rekurrierende Kunstform hat es die Photographie besonders schwer in der Auseinandersetzung mit einem Ideenprinzip, das Benjamin als eine damalige Antwort auf die Krise der Kunst benennt: das *l'art pour l'art*.

Kunst um der Kunst willen, dies ist das Motto des sich zur Autonomie bewegenden Feldes der Kunst wie es Bourdieu in *Die Regeln der Kunst* und anderen Texten beschreibt. Das Feld der Kunst errichtet spezifische Strukturelemente, die hauptsächlich in Abgrenzung zu anderen Feldern entstehen. Hauptargument der historischen Träger dieser Entwicklung wird das *l'art pour l'art*-Bekenntnis, das feldexterne Strategien ausschließt. Unter anderen Ausgangsvoraussetzungen hat auch Benjamin dieses Autonomieprinzip des Kunstfeldes entdeckt, wenn er von der Emanzipation des Kunstwerks vom *parasitären Dasein am Ritual* spricht.³⁷

Innerhalb des künstlerischen Feldes kommt es dann zu einer weiteren Austarierung der Feldprotagonisten an den Maßstäben von symbolischen oder ökonomischen Kapitalbesitz. Die Vielfältigkeit des kulturellen Feldes mit seinen unterschiedlichsten Stellungnahmen lässt sich nunmehr in dieser Struktur verorten. „Bei näherer Betrachtung zeigt auch dieser Pluralismus die normativen Züge einer repräsentativen Kultur, die bindende Wirklichkeitsdeutungen erzeugt. Form und Inhalt haben sich in der Moderne verändert. Die repräsentativen Vorstellungen werden, statt von angebbaren Urhebern, meist in einem kaum durchschaubaren Netzwerk der kulturellen Arbeit wie anonym produziert, gerinnen kaum zu festen Lehren und Dogmen, erlauben Varianten, sind aber dennoch bindend.”³⁸

Was aber alle Protagonisten des kulturellen Feldes eint, egal welchen Standpunkt sie in diesem Feld einnehmen, ist die Definitionsmacht über die künstlerische Produktion.³⁹ Innerhalb des Feldes wird in einem ständigen Kampf über die Stellung von Kunst und Künstlern gestritten, aber nur und ausschließlich den Teilnehmern des Feldes steht es zu, über Kunst zu urteilen,

das heißt, sie zu legitimieren. Jede Stellungnahme von außerhalb wird als die Äußerung eines „Uneingeweihten“ wahrgenommen und je nach Position im Feld beachtet oder belächelt.

Das Feld der Kunst ist ein Markt der Stellungnahmen, allerdings ein Markt, der nicht mit dem ökonomischen gleichgesetzt werden kann. Im Feld der Kunst kann es sich durchaus auszahlen, antiökonomisch zu denken. Kulturelles Kapital kann gerade dort erworben werden, wo es nicht von ökonomischen Grundsätzen befangen ist. Der von Benjamin als Beispiel vorausschauender Kunst gebrauchte Dadaismus ließe sich in seiner Abkehr von der *merkantilen Verwertbarkeit* gerade unter dem Gesichtspunkt des autonomen künstlerischen Feldes sehr genau untersuchen.⁴⁰

Unter diesem Aspekt ist das *l'art pour l'art* eine Strategie des künstlerischen Feldes, um seine Autonomie zu wahren gegenüber anderen Feldern. *L'art pour l'art* eröffnet der Kunst erstmals eine Eigenständigkeit und Unabhängigkeit. Kunst wird dadurch zu einer wie Benjamin sagt „Theologie“, „die nicht nur jede soziale Funktion sondern auch jede Bestimmung durch einen gegenständlichen Vorwurf ablehnt“.⁴¹

Jeder unkünstlerische Aspekt im Feld, das heißt jedes Spielen mit außerfeldlichen Kapitalarten, kann mit der Bestrafung im eigenen Feld bedacht werden. Jede Äußerung im Feld aber wird zum Positionierungsakt in einem permanenten Machtkampf. Gerade kapitalärmere Protagonisten versuchen dabei in Abgrenzung zu etablierten Kräften im Feld neue Kunstfelder zu öffnen, neue Strategien zu entwickeln, anerkannte Kunst zu entwerten, minoritäre Kunst zu etablieren, verachtete Künstler zu protegieren, Akademiemitglieder zu diskreditieren. Unter den Bedingungen des Feldes sind diese Äußerungen, wie beschrieben, die risikoreichsten, aber auch die im Erfolgsfall ergiebigsten.

Der Aufstieg des Kinematographen zum Filmtheater, die Etablierung des Kinos zur Kunst wird unter der Berücksichtigung der permanenten Avantgardisierung verständlich.⁴² Im Gegenzug wird aber auch die gegenläufige Aufladung etablierter Kunst mit Aura, ihre Stilisierung zum Originalen und Einmaligen nachvollziehbar. Film ist als Kunstform noch zu neu, noch zu sehr allein auf einen kommerziellen Aspekt ausgerichtet, als dass er sich distinktiv erfolgreich für die oberen Klassen verwerten ließe. Benjamin bemerkt: „Je mehr nämlich die gesellschaftliche Bedeutung einer Kunst sich vermindert, desto mehr fallen – wie das deutlich angesichts der Malerei sich erweist – die kritische und die genießende Haltung im Publikum auseinander. Das Konventionelle wird kritiklos genossen, das wirklich neue kritisiert man mit Widerwillen“.⁴³

Die gesellschaftliche Unbedeutenheit kann aber durchaus eine nur scheinbare sein, wenn man sie nicht mit der Massenverbundenheit, sondern ganz im Gegenteil gerade mit ihrem elitären Anspruch beschreibt. Die

Produktionsbedingung des Films allerdings, die wie Benjamin aufzeigt, die Reproduktion einschließen muss, richtet das Kunstwerk Film auf einen Massenmarkt aus und macht ihn damit – zunächst – unbrauchbar für distinktive Strategien. Das „Entgegenkommen“ moderner Kunstformen, das Benjamin so begrüßt, schließt diese geradezu vom Reservoir der Distinktionen aus, da ihre Inkorporation viel zu einfach möglich ist.⁴⁴

Anders verhält es sich mit kanonischer Kunst. „Die Aneignung eines materiell gegebenen symbolischen Gegenstandes – wie eines Gemäldes – potenziert den auszeichnenden Effekt des Eigentums und entwertet die rein symbolische Aneignung zum *symbolischen Ersatz*; sich ein Kunstwerk aneignen heißt, sich erweisen als exklusiver Inhaber des Gegenstandes ebenso wie des wahrhaften Geschmacks an ihm, der sich damit verwandelt in die dingliche Negation all derer, die nicht wert sind, ihn zu besitzen, weil ihnen die materiellen oder symbolischen Mittel zur Aneignung fehlen, oder einfach ihr Wunsch danach nicht stark genug war, ihm ‘alles zu opfern’“.⁴⁵ Der sichere habituelle, sowohl inkorporierte als auch objektivierte, Umgang mit den Kunstwerken erlaubt einen Rückschluss auf die eigene Position im Feld der Macht, zu dem ja nach Bourdieu auch das Feld der Kunst gehört.

Die nötige Inkorporation von Kunst ist auszeichnendes Distinktionskapital in Abgrenzung zu den unteren Schichten als auch zu vorherrschend ökonomisch kapitalstarken Sozialschichten. Diese Abgrenzung aber benötigt das echte Kunstwerk, da nur an ihm selbst die spezifische Distinktion gebunden ist, denn nur was Seltenheitswert besitzt, kann auszeichnen. „Die exklusive Aneignung ‘unbezahlbarer’ Werke ist der ostentativen Zerstörung von Reichtum nicht unähnlich: die damit verbundene legitime Demonstration von Reichtum ist stets zugleich eine Herausforderung an all jene, die nicht fähig sind, zwischen Sein und Haben zu trennen und sich zu interesselosem Handeln aufzuschwingen, dieser höchsten Bewährung persönlicher Vortrefflichkeit“.⁴⁶ Das Sammeln oder die habituelle Aneignung reproduktabler Kunst wird damit zur negativen Auszeichnung des Kleinbürgers oder der unteren Mittelschichten allgemein.⁴⁷ Statt Gemälden sammelt er Bildbände, statt Partituren besitzt er CD's, statt in die Galerie geht er ins Museum und zeichnet sich gerade dabei durch einen kleinbürgerlichen Eifer auratischer Kunst gegenüber aus. Die schichtspezifische Unerfahrenheit mit Kunst, die nie inkorporiert und damit zum Habitus geworden ist, läßt den Kleinbürger in einer permanenten Unsicherheit den Kategorisierungen und Wertschätzungskriterien der Kunstwerke gegenüber verbleiben.

Das Verständnis für Kunst ist ein habituelles und damit sozial reproduziertes. Kunst im Sinne auratischer Kunst wird somit zum alleinigen Objekt der oberen Klassen. Was diese auratische Kunst aber ist, wird jeweils und immer wieder neu im Feld der Kunst bestimmt. Nur Träger eines hohen kulturellen Kapitalwertes können als Berufungsinstanzen oder, wie Bourdieu

sagt, als Konsekrationsinstanzen wahrer Kunst fungieren. Die Konsekrationsinstanzen können somit auch als Auratisierungsinstanzen verstanden werden, als Instanzen die einem Artefakt den Mehrwert einer ritualistischen Betrachtungsweise zusprechen oder auch aberkennen können.

4. Die Aura und die Distinktion

Der zentrale Gedanke in Benjamins Kunsttheorie ist die Aura. „Der Begriff dient zunächst der geschichtsphilosophischen Bestimmung des von Menschen Gemachten als eines an Natur Teilhabenden. Die Momente der Einmaligkeit und Dauer einer Sache sowie das ihres Eingebettetseins in einen sinnverleihenden Traditionszusammenhang entziehen sie dem menschlichen Zugriff und begründen ihren ‘Kultwert’ ...“⁴⁸ Nichtsdestoweniger muss beachtet werden, dass es sich trotzdem bei Aura um etwas Menschgemachtes handelt, um etwas Produziertes. Aura ist kein substanzielles Wesensmerkmal eines Kunstwerks. Benjamins Definition der Aura als einer „Erscheinung der Ferne, so nah sie auch sein mag“⁴⁹ unterstreicht in ihrer Abstraktion die nötige zusätzliche menschliche Gedankenleistung bei der Rezeption auratischer Kunst. Erst der scheinbar immanente Assoziationshorizont eines originalen, echten, einmaligen Kunstwerks eröffnet das spezifisch auratische, das es von anderen Artefakten unterscheidet. Mit Bourdieu gesprochen: Aura ist der Effekt von Distinktion.

Aber erst mit der technischen Reproduktion erscheint es evident, das Original mit dem Attribut „echt“ zu versehen. „Echtheit erscheint an dem Punkt ihrer Entwicklung, an dem es das Echte nicht mehr gibt“.⁵⁰ Der Aurabegriff erlangt erst dann Bedeutung, wenn er durch seinen Seltenheitswert in der Masse reproduktabler und reproduzierter Gegenstände als Distinktionswert heraussticht. Kunst vor dem 19. Jahrhundert war zu sehr mit dem Feld der Macht verwoben, um dem in der Regel ohnehin originalen Kunstwerk eine spezifische Erhöhung durch ein Echtheitssignum aufoktroyieren zu müssen. Kunst gehörte zum Feld der Macht und war deshalb kein Distinktionsmerkmal, sondern Distinktionssignum. Wohl gab es Aura, aber sie schien zu sehr essentiell, als dass sie einer besonderen Erwähnung oder Berücksichtigung bedürfte. „Echtheit ist ein nachträglicher Effekt. Am Anfang steht nicht das Original, sondern die Reproduktion, die den Begriff der Echtheit erst ermöglicht. Erst auf der Folie der Reproduzierbarkeit wird Echtheit ‘echt’. D.h. aber, daß die Echtheit von vorneherein unecht war, denn sie hat ihren Ursprung nicht in sich selbst, wurzelt in nichts Echem, sondern in ihrem Gegenteil, der Reproduktion. Wie Echtheit bestimmt sich auch Aura wesentlich durch ihren Verlust. Ihr Verfall stößt der Aura nicht zu, er konstituiert“.⁵¹

Aura ist kein „historisches Faktum, sondern eine geschichtsphilosophische Konstruktion“.⁵² Unter Berücksichtigung des

philosophischen Denkens Benjamins von Historizität als konstruktivem Produkt menschlichen Denkens erlangt der Aurabegriff mehr Klarheit als ein geschichtliches Signum und zugleich als Wendepunkt sozialer Prozesse. „Der Auraverlust bedarf .. keiner weiteren Erklärung, weil Aura selbst die Erklärung ist. Sofern Benjamin versucht ‘in ihrem Namen’ Geschichte umzuschreiben, ist sie ebenso Resultat erschütterter Tradition wie der Akt, die Tat der Erschütterung. Deshalb ist Aura kein Begriff im klassischen, sondern eher im Hegelschen Sinne: Akt und Resultat in eins. Daß ein Begriff wie Aura nämlich überhaupt denkbar wurde, ist Zeichen davon, daß Kunst keine Aura mehr hat”.⁵³

Erst mit der Autonomie des künstlerischen Feldes und der wohl nicht rein zufällig gleichzeitigen Möglichkeit der technischen Reproduktion ist Aura zu verstehen.⁵⁴ Im Traditionszusammenhang des Kultus war Kunst per se echt, in der nun verschobenen Einbettung von Kunst in einen autonomen Kunstmarkt entwickelte sich, wie Benjamin zeigt und kritisiert, der Aurabegriff, der eine ritualfunktionelle Kunstauffassung in den Zeiten der Säkularisierung ermöglicht: „mit der Säkularisierung der Kunst tritt die Authentizität an die Stelle des Kultwerts”.⁵⁵

Der Laokoon bietet ein frühzeitiges Exempel, wie die Auratisierung funktionieren kann. Anders als andere Skulpturen, die durch Ausgrabungen wiederentdeckt wurden, musste die Laokoongruppe ihren Kunstwert nie beweisen, da sie bereits durch die allseits anerkannte Konsekrationsinstanz Plinius zum schönsten aller Kunstwerke erhoben wurde. Künstler wie Michelangelo festigten diesen Ruf dann weiter.

Für den entstehenden Kunstmarkt des 19. Jahrhunderts ist ein solches Auratisierungsprogramm nicht mehr denkbar, da jedes Kunstwerk sich erst im Feld der Kunst etablieren muss. Auch Konsekrationsinstanzen stehen in diesem Feld der Entscheidungskämpfe zur Disposition, auch sie müssen sich etablieren. Eine einfache oder endgültige Bestimmung des Kunstwertes, gar die Qualifizierung zum schönsten Kunstwerk sind so nicht mehr möglich. Unter diesen Bedingungen wird Aura aber nur um so kostbarer, da Aura zur Erfahrung implizierter Konsekrationsurteile wird, die das Kunstwerk zum Kunstwerk machen.

Die künstliche Auratisierung von Kunst ist in Benjamins Verständnis letztendlich ein Zeichen hintangehaltener Veränderung von Eigentumsverhältnissen. Mit Bourdieu aber lässt sich diese Genese des Auratischen anhand seines Distinktionspotentials im entstehenden Feld der Kunst nachvollziehen. Es wird deutlich, wie die Auratisierung von Kunstwerken mittels Positionierungskämpfen im relativ autonomen Feld der Kunst vonstatten geht. Aura dient dabei explizit den Distinktionsbedürfnissen der Oberklasse, ist also im Endeffekt ein Auszeichnungsmerkmal der differenten Eigentumsverhältnisse in der Gesellschaft. Unter diesen Umständen

kann Aura aber kein kunstimmanentes Kriterium sein. Erst die Bedeutungsmacht der Konsekrationsurteile schafft die Aura, die dem Kunstwerk hinwiederum ihr Distinktionspotential eröffnet. Kurz gefasst: Der Aurabegriff macht somit erst Sinn, wenn er als ein Distinktionsbegriff notwendig geworden ist.

Endnotes

¹ Die Berichte über die Entdeckung des Laokoons beruhen hauptsächlich auf einem Brief des ebenfalls bei der Ausgrabung anwesenden Sohnes da Sangallo, Francesco. Vgl. Settis, Laocoonte, Fama e Stile, 110f. (Eigene Übertragung).

² Vgl. hier etwa Seymour Howard oder Bernard Andreae.

³ Vgl. Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit 480.

⁴ Vgl. Jurt: Literarisches Feld 79.

⁵ Hradil: System und Akteur 113f.

⁶ Vgl. Bourdieu: Die feinen Unterschiede 298f.

⁷ Bourdieu: Die feinen Unterschiede 374.

⁸ Bourdieu: Die feinen Unterschiede 107.

⁹ Bourdieu: Die feinen Unterschiede 355.

¹⁰ Bourdieu: Die feinen Unterschiede 127.

¹¹ Bourdieu: Die feinen Unterschiede 129.

¹² Bourdieu: Die feinen Unterschiede 331.

¹³ Vgl. Dörner und Vogt: Literatursoziologie 106.

¹⁴ Bourdieu: Flaubert 181.

¹⁵ Bourdieu: Die feinen Unterschiede 441.

¹⁶ Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit 474.

¹⁷ Vgl. dazu etwa Eva Geulen: „Mit dem Film tritt Benjamin ein Gegenstand gegenüber, der technisch leistet, was ein fundamentales Prinzip seiner Darstellung ist: die Gegenstände sind nicht an sich gegeben, sondern ergeben sich erst in der Darstellung.“ (Geulen 1992, 585)

¹⁸ Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit 478.

¹⁹ Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit 475.

²⁰ Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit 476.

²¹ Tiedemann: Dialektik im Stillstand 58f.

²² Vgl.: Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit 477.

²³ Vgl.: Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit 478.

²⁴ Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit 503.

²⁵ Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit 506.

In der Fußnote heißt es zudem von Benjamin: „Der massenweisen Reproduktion kommt die Reproduktion von Massen besonders entgegen“ (Vgl. Fußnote 32, in: Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit 506).

²⁶ Nobert Bolz schreibt: „The cinema is the school of the new tactile apperception. It functionalizes the shocking closeness, the principle of sensation.” (Bolz und Mattson: Farewell to the Gutenberg-Galaxy 117).

²⁷ Buck-Morss: Aesthetics and Anaesthetics 16.

Wahrscheinlich denkt Benjamin hier auch an Simmels berühmten Aufsatz „Die Großstädte und das Geistesleben“. In einer Fußnote bemerkt Benjamin: „Der Film entspricht tiefgreifenden Veränderungen des Apperzeptionsapparates – Veränderungen, wie sie im Maßstab der Privatexistenz jeder Passant im Großstadtverkehr, wie sie im geschichtlichen Maßstab jeder heutige Staatsbürger erlebt“ Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit 503, Fußnote 29.

²⁸ Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit 505.

²⁹ Vgl. Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit 488.

³⁰ Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit 492.

³¹ Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit 492.

³² Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit 493.

³³ Vgl. Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit 473.

³⁴ Vgl. dazu etwa auch Tenbruck: „Fraglos jedoch ist die moderne Kultur durch die radikalen Transformationen entstanden, die im 18. Jahrhundert die früheren Autoritäten beiseite zu schieben begannen. Als eine grundsätzlich säkulare Kultur kennt sie kein letztes Zentrum intellektueller Autorität und überläßt die letzten Entscheidungen, wo es um Tatsachen geht, der Wissenschaft, und wo es um Moral und Religion geht, dem individuellen Gewissen oder Belieben.” (Tenbruck: Repräsentative Kultur 41f.) Das heißt, das Feld der Kunst trennt sich von anderen Feldern, wie dem der Macht oder dem der Ökonomie, weil es in seinem autonomen Status eigenen Bewertungsmaßstäben folgt. Kunstexterne Fragen werden dementsprechend auch nicht mehr durch Kunst beantwortet, wohl aber als gesellschaftliches Phänomen durchaus noch behandelt.

³⁵ Tenbruck: Repräsentative Kultur 44f.

³⁶ Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit 486.

³⁷ Vgl.: Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit 481.

³⁸ Tenbruck: Repräsentative Kultur 46.

³⁹ Vgl. Bourdieu: Die Regeln der Kunst 346.

⁴⁰ Vgl. Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit 501f.

⁴¹ Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit 481.

⁴² Auch Benjamins eigene Position im Feld könnte unter diesem Gesichtspunkt genauer untersucht werden.

⁴³ Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit 497.

⁴⁴ Vgl. Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit 476f.

⁴⁵ Bourdieu: Die feinen Unterschiede 438.

⁴⁶ Bourdieu: Die feinen Unterschiede 441.

⁴⁷ Da die Unterschichten wegen ihres sozialen Abstandes nicht als Distinktionsziel infrage kommen, werden sie als akulturell wahrgenommen und damit nicht zum

Vergleichsmaßstab. Der Kleinbürger, der im Versuch aufzusteigen sich an die scheinbaren kulturellen Werte der oberen Klassen hält, ist die wahre Zielgruppe der Abgrenzung. Somit wird aber auch immer das, was der Kleinbürger als Kunst empfindet schon entwertet und der Lächerlichkeit preisgegeben. Dieses Kunstempfinden gilt aber immer noch dem Kleinbürger als Abgrenzung zu den Unterschichten.

⁴⁸Tiedemann: Dialektik im Stillstand 58.

⁴⁹Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit 480.

⁵⁰Geulen: Zeit zur Darstellung 600.

⁵¹Geulen: Zeit zur Darstellung 598.

Vgl. dazu auch Benjamin: „'Echt' war ein mittelalterliches Madonnenbild ja zur Zeit seiner Anfertigung noch nicht; das wurde es im Laufe der nachfolgenden Jahrhunderte und am üppigsten vielleicht in dem vorigen.“ (Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit 476, Fußnote 3).

⁵²Geulen: Zeit zur Darstellung 597.

⁵³Geulen: Zeit zur Darstellung 599.

⁵⁴Erst die technische Reproduktion, also die Rekurrerung auf einen Markt, ermöglicht die Unabhängigkeit des Künstlers und damit die Autonomie des künstlerischen Feldes. „So, wie das Interesse des Staates für die Kultur allmählich schwand (d.h. die Relevanz von Kultur für die Reproduktion politischer Macht abnahm), kam die Kultur langsam in die Umlaufbahn einer anderen Macht, mit der die Intellektuellen sich nicht messen konnten – der des Marktes. Literatur, die darstellenden Künste, Musik – in der Tat das ganze Spektrum der Geisteswissenschaften – wurden allmählich von der Last befreit, eine ideologische Botschaft tragen zu müssen, und gingen immer fester als Unterhaltung in den vom Markt gelenkten Konsum ein“. (Baumann: Gesetzgeber und Interpreten 472). – Eine Leistung Bourdieus ist es, entgegen solch primitiver und pejorativer Marktabhängigkeit wie der von Baumann, mit seiner Komponente unterschiedlicher Kapitalarten, differente Strategien im Feld der Kunst darstellen zu können und damit auf eine relative Autonomie des Feldes hinzuweisen. „Bourdieu verbindet nicht nur – wie es seinem Selbstverständnis und den Interpretationen seiner Theorie entspricht – Marxsche und Webersche Elemente einer Klassentheorie. Er gibt dem Klassenbegriff vielmehr – und das ist die Ausgangsthese – eine genuin *kulturtheoretische Wendung*“ (Eder: Klassentheorie als Gesellschaftstheorie 15).

⁵⁵Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit 481, Fußnote 8.

Literaturverzeichnis

Baumann, Zygmunt. “Gesetzgeber und Interpreten: Kultur als Ideologie.” In *Sozialstruktur und Kultur*, hrsg. von Hans Haferkamp. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990.

Benjamin, Walter. “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (Zweite Fassung).” In *Gesammelte Werke*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980.

Bolz, Norbert, und Michelle Mattson. “Farewell to the Gutenberg-Galaxy.” *New German Critique*, no. 78, Special Issue on German Media Studies

(Autumn 1999): 109-131.

Bourdieu, Pierre. *Die feinen Unterschiede*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993.

———. *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Suhrkamp, 1999.

———. "Flaubert. Einführung in die Sozioanalyse." *Sprache im technischen Zeitalter*, no. 25 (1987): 240-255.

Buck-Morss, Susan. "Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered." *October* 62 (Autumn 1992): 3-41.

Dörner, Andreas, und Ludgera Vogt. *Literatursoziologie*. VS Verlag für Sozialwissenschaften, 1994.

Eder, Klaus. "Klassentheorie als Gesellschaftstheorie. Bourdieus dreifache kulturtheoretische Brechung der traditionellen Klassentheorie." In *Klassenlage, Lebensstil und Kulturelle Praxis: Beiträge zur Auseinandersetzung mit Pierre Bourdieus Klassentheorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989.

Geulen, Eva. "Zeit zur Darstellung. Walter Benjamins Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit." *MLN* 107, no. 3, German Issue (April 1992): 580-605.

Hradil, Stefan. "System und Akteur. Eine empirische Kritik der soziologischen Kulturtheorie Pierre Bourdieus." In *Klassenlage, Lebensstil und Kulturelle Praxis: Beiträge zur Auseinandersetzung mit Pierre Bourdieus Klassentheorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989.

Jurt, Joseph. *Das literarische Feld. Das Konzept Pierre Bourdieus in Theorie und Praxis*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2001.

Settis, Salvatore. *Laocoonte, Fama e Stile*. Roma: Donzelli, 1999.

Tenbruck, Friedrich H. "Repräsentative Kultur." In *Sozialstruktur und Kultur, hrsg. von Hans Haferkamp*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990.

Tiedemann, Rolf. *Dialektik im Stillstand. Versuche zum Spätwerk Walter Benjamins*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983.

Der Dichter als Müllsammler

*Zu einer poetologischen Figuration der Mittelalter-Rezeption
in Tankred Dorsts Merlin oder Das wüste Land und Die
Legende vom armen Heinrich*

Bent Gebert

I.

Die zweite Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts bezeugt neben fundamentalen Krisen politischer Ideologiebildung ebenso tiefgreifende Erosionen autoritativer Konzepte von Bildung. Dies spiegelt sich nicht zuletzt in der Produktion und Rezeption literarischer Texte und ihrer jüngeren Theoriedebatten: Nur weniger Schritte bedurfte es vom strategisch proklamierten 'Tod des Autors' (Roland Barthes) in Richtung eines "postmodern dilettantism" (Leeder 51), um die emphatische Idee des literarischen Werkes zugunsten von unpräntiösen Zeichenspielen in diskursivem Rohmaterial aufzulösen.

Mindestens zwei Tendenzen sind für die deutsche Literatur seit den 1990er Jahren festgestellt worden, die diesen Dekanonisierungsprozessen gegenläufig sind: zum einen ein erneuertes Interesse an realgeschichtlichen Substraten (vgl. Kraft 11-15); zum anderen ambitionierte Versuche, dem poetologischen Modell des *poeta doctus* durch Hybridisierung literarischer Textformen mit naturwissenschaftlichen oder historisch markierten Diskursen wiederzubeleben (vgl. Leeder 2002; Böttiger 2000). Gelehrte Dichtungsverständnisse finden so unter anderem in Durs Grünbeins mehrfachen Plädoyers für eine "Grammatik der Naturwissenschaften" (2006: 385)¹, Raoul Schrotts literaturgeschichtlichen Einleitungstexten zu den Gedicht-Übertragungen der *Erfindung der Poesie* (1997) ebenso wie in Thomas Klings Wiederannäherungsversuchen an antike Dramatik im Rahmen seines *Projekts »I'orzeitbelebungs«* (2005) zu neuer und selbstbewusster Aktualität.

Im Folgenden möchte ich anhand der mittelalterlichen Hypotexte von Tankred Dorsts Dramen *Merlin oder Das wüste Land* (1981) und *Die Legende vom armen Heinrich* (1996) eine weniger offenkundige, doch weitreichende Metamorphose des *poeta doctus* untersuchen: die Figur des Müllmanns. Seine metaphorischen Anschlussstellen findet er in einer Vielzahl poetologischer Positionsbestimmungen der jüngeren Literatur: "[W]er am Ende des

zwanzigsten Jahrhunderts schreibt“, konstatiert etwa Durs Grünbein in seinem Essay *Ameisenhafte Größe* (1990) zur Situation des postideologischen Schriftstellers, “[ist] auf Müllhalden künstlicher Paradiese ausgesetzt” (16); bereits 1975 zählt Abfall in Rainer Werner Fassbinders Drama *Der Müll, die Stadt und der Tod* zu den zentralen Bezugsgrößen sozialer Großstadtopographie. Während virtuelle Massenmedien für den Erzähler von Günter Grass’ Novelle *Im Krebsgang* (2002) allenfalls “Infos [...] zum Wegschmeißen” (8) produzieren, betrachtet Tankred Dorst in einem Gespräch *Über das Schreiben von Theaterstücken* den expliziten Rekurs auf literarische Tradition als “Haufen Unrat” (30).

Bei aller Unterschiedlichkeit belegen diese exemplarischen Äußerungen nicht nur, dass Müll längst zu einer “zentralen Kulturmetapher” (Kuchenbuch: 155) aufgestiegen ist;² sie belegen insbesondere, dass sein Wortfeld in metaphorischen Positionsbestimmungen produktiv wird, in denen sich die jüngere deutsche Literatur poetologisch reflektiert. Gemeinsam ist solchen Metaphern, dass sie die von rhetorischer Inventionstopik inspirierte Bildungsidee der *copiā rerum* disqualifiziert, die zur Produktion von Texten eine Fülle (literar)historischer Schätze empfiehlt. Innerhalb solcher Poetologien lässt sich die Figur des Müllmanns gleichermaßen als Archäologe literarischer Kultur wie als Nachlassverwalter obsolet gewordener Traditionsreferenz ausmachen. Doch belegt das Wortfeld bedeutsame Verschiebungen elitärer Konzepte gelehrter Dichtung, decken sich seine Semantiken doch keineswegs vollständig mit dem Profil von “Traditionsbildung, Handwerklichkeit und Arbeitsethos, Exklusivität für die Verständigen, Verhaftetsein an Reflexion und Theorie”, das für die Figurationen des *poeta doctus* in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts reklamiert worden ist (Barner 728). Eher kennzeichnen den Müllmann als poetologische Figuration solche Formen von Traditionsreferenz, die Dichtungstradition in fragmentarischen Gestalten des Verdrängten oder Vergessenen und über Gesten erinnerungskulturellen Recyclings in Texten einspielen. Ihre semantischen Möglichkeiten gilt es im Folgenden an zwei Beispielkomplexen zu beschreiben.

Wie in der Forschung wiederholt registriert worden ist, sind unter den Dramen Tankred Dorsts vor allem solche Stücke durch einen “Reichtum an unverdeckten Widersprüchen” geprägt (Knapp 1986: 403), die mittelalterliche Vorlagen adaptieren. Anstelle kohärenter Szenarien in vermeintlich mythischer “Zeitlosigkeit” (Karakus 344) entfalten diese Texte auf unterschiedliche Weise ein kontrastives “Oszillieren zwischen Geschichte und Phantastik” (Blanz/Wertheimer 459), das handlungsbildend wird (Krohn 1968, Knapp 1988). Dabei ist weitgehend unbeachtet geblieben, dass Variationen des Müllmanns diese Stücke als Symbole solcher diskursiver und heterochroner “Widersprüche” (Knapp 1986: 403) durchziehen.³ Wie ich im Folgenden rekonstruieren möchte, figurieren die Müllmänner der Dorstschen Dramen jedoch keineswegs als

passive Nebenfiguren. Vielmehr erweisen sie sich als Schlüsselfiguren einer Mittelalterrezeption, die jene "Art von produktiver Unordnung" ins Werk setzen, die Walter Benjamin als das "praktische Erinnern" des Sammlers beschreibt (GS V,1: 280/271). Als Agenten individueller Erinnerungsarbeit und kulturellen Gedächtnisses haben sie zugleich entscheidenden Anteil an den Katalysen und Peripetien der Dramenkonstruktionen, die über literarhistorische Bezugsachsen laufen. Wie gestaltet Dorst die Rollen der Müllmann-Figuren *en detail*? Zu welchen ästhetischen Profilen und dramentechnischen Funktionen tragen sie in den genannten Texten bei – und in welchem Umfang? Durch Relektüre zweier an den Handlungsrändern angesiedelter Szenen möchte ich diesen Fragen zu folgen versuchen.

II.

In der Tat verwundert, dass Dorst aus dem großen Kreis namenloser Nebenfiguren in *Merlin oder Das wüste Land* ausgerechnet den zwergwüchsigen Müllmann Dagobert in symbolischer Funktion heraushebt. Aus dem Hintergrund des Hoflebens tritt der Diener unvermittelt als überraschend unterrichteter, asymmetrischer Beobachter hervor:

DAGOBERT Entschuldigen Sie schon, daß ich eintrete! [...] Es werden mich nicht viele hier erkennen [...] ich bin ja nur der Dagobert, der die Abfälle wegschafft, der Müllmann. Aber Sie kenne ich, und *Sie* auch, ich sehe, ich kenne ja fast alle! (Merlin 76)

Dagobert eskortiert den liebestrunkenen Artusritter Lancelot zurück zur Hofgesellschaft, von der er sich nahe dem "Komposthaufen" (ibid.) zurückgezogen hatte, um in erotischer Ekstase Königin Ginevra zu beobachten. Der unscheinbare Müllmann rückt mit seinem Auftreten dadurch in den Rang eines Beobachters zweiter Ordnung. Seine besonderen Möglichkeiten, die Tafelrunde unbeobachtet zu beobachten und ihr einen konfliktuösen Handlungsimpuls zuzuführen, verdankt sich dieser bevorzugten Beobachtungs- oder Reflexionsposition, von der aus Dagobert die Schwelle zwischen internem und externem Kommunikationsgefüge des Dramas auf eine Weise kreuzen kann, wie sie charakteristisch für die variablen Positionen des Rezipienten und des Autors ist. Der Müllmann Dagobert installiert als changierende Beobachtungsfigur somit nicht nur eine Perspektive, wie sie dem Zuschauer eignet; sie lässt sich umgekehrt auch als textimmanente Dichterfigur lesen, insofern sie ein ästhetisches Verfahren des Sammelns und Wiederaufbereitens praktiziert und reflektiert, das maßgeblich an der Konstruktion der Dramentechnik beteiligt ist. Indem Dagobert in seiner Auftrittsszene den ehebrecherischen Liebhaber Lancelot zurückführt, fügt er der Tafelrunden-Harmonie zugleich ihr katastrophisches Ferment ein, das eine Kettenreaktion von Konflikten auslösen wird, die den Handlungskern von

Dorsts *Merlin* bestimmen (Krohn 1987: 17-22).

Diese Serie entfaltet sich als dichte Reihung von Paradoxien natürlicher und formaler Figurenbeziehung, die Bindungsformen wie Ehe und Vaterschaft auf der einen Seite mit individualisiertem Begehren (Lancelot/Ginevra) und Streben nach Individualität und personaler Autonomie (Teufel/Merlin; Artus/Mordred; Lancelot/Galahad) auf der anderen Seite in unlösbaren Konflikten von kollektiven und individuellen Perspektiven oszillieren lassen. Dies unterstreicht auch ein kontrastiver Vergleich mit Thomas Malorys *Morte d'Arthur* (postum 1485), einer der zentralen Quellentexte von Dorsts *Merlin*. Denn während Malory die Heirat Arthurs mit der "most valiant and fairest damosel" Guenivere (50) als Liebesheirat porträtiert, ist Dorsts Artus in erster Linie von der möglichen Mitgift fasziniert, die ihm Merlin vor Augen führt: "Den Tisch muß ich haben! – Ginevra!" (Merlin 63). Die Idee der Tafelrunde tritt damit noch vor ihrer Verwirklichung in Konfliktspannung zur Ebene individueller Figurenbeziehung. Wiederum ist es der Müllmann Dagobert, der in einer hausmeisterlichen Scheltrede die Produkte dieses Konfliktes von Idealität und Konkretion ironisch anspricht:

Seitdem hier immer so viele an dem berühmten Tisch
zusammensitzen, was meinen Sie, wie man das beim Abfall merkt!
Was Sie für Abfälle hinterlassen, – machen Sie sich gar keinen Begriff
von! Berge!

(Merlin 76)

Auch diese zweite Einschaltung berührt ein zentrales Thema des *Merlin*, antizipiert der Abfall der Tafelrunde doch Artus' spätere skeptische Retrospektive auf die "neue Gesellschaft der Brüderlichkeit" (Merlin 132), mit der er den endgültigen Ruin der Tafelrunde erklärt: "Werden Ideen auch alt, Merlin? Altern und sterben sie dahin wie die Menschen?" (ibid.) Es ist vor allem Karl Immermanns Drama *Merlin. Eine Mythe* (1832), dem Dorst das Scheitern der Utopie pazifistischer Brüderlichkeit entlehnt. Während Immermanns Artusritter auf ihrer Gralssuche in der "Einöde" jedoch erst zugrundegehen, nachdem ihre Leitfigur Merlin den verführerischen Reizen der Fee Niniana erliegt und dieser nachfolgt (649-669), entwirft Dorst das Scheitern seiner Artusrunde als Ergebnis einer kollektiven Idealbildern inhärenten Tendenz zum Kollaps. *Merlin* inszeniert in diesem Sinne nicht nur Aufstieg und Fall eines singulären imaginären Konsensprojektes, sondern eine Grundspannung utopischer Gesellschaftsentwürfe: Einmal als politische Realität verwirklicht, erstarren diese zu Formen, die als Strukturen des Establishment von Folgegenerationen wiederum utopisch unterlaufen werden, die sich eines "Turm[s] von Vätern" (Merlin 132) zu entledigen suchen.⁴ Die nicht zu arretierende Dialektik utopischer Entwürfe wendet sich zu ihrer Schattenseite, wenn Merlin sein Bemühen verflucht, andere Menschen zu Konzepten des Guten und deren praktische Realisation zu bewegen, und sich

schließlich zurückzieht: "Ich will mit der verdammten Weltgeschichte nichts mehr zu tun haben!" (Merlin 205). In vernehmbaren Anklängen an den Prediger Salomo erscheint Merlin – wie auch Parzival in dessen Verzweiflung – die unabänderlich auf Veränderung drängende Welt als ein "wüstes Land [...] bedeckt mit Kadavern, Unrat, Abfall" (ibid.). Damit schließt sich der Kreis poetologischer Metaphern nicht nur auf Ebene des Wortfeldes, sondern auch auf Ebene der Konzeptstruktur: Hatten die einführenden Worte des Müllmanns Dagobert einerseits den produktiven, initiativen Aspekt von Abfallorten akzentuiert (vgl. Merlin 76), so wendet das Dramenende den zyklischen Strukturgedanken als Verfall. Dagobert, der als Beobachter mehrfacher Ordnungen den Pferdemit der Artusrunde kompostiert, wird damit als eine doppelsinnige semantische Kippfigur lesbar.

Doch ist die Figur des Müllsammlers nicht allein auf der thematischen Ebene der *histoire*, sondern ebenso auf Ebene des *discours* von *Merlin oder Das wüste Land* angesiedelt. Exemplarisch wird dies in Merlins "Erinnerungen an die Zukunft" (Merlin 33) deutlich, einer weltgeschichtlichen Vision in Zeitraffung, in der Dorst mittelalterliche und moderne Diskurse und Themen miteinander collagiert. Wiederum erhebt sich Dorsts Text vor einem Vorgängermodell: Terence Hanbury White's *The Once and Future King* (1939), einer Adaptation der Quellen Malorys in melancholischer Einfärbung.⁵ Wie Gerhard Knapp nachgezeichnet hat, streut White in seine Erzählung Gegenwartsreferenzen ein, um so das Artusreich als "friedliches Neben- und Miteinander von Herrschern und Beherrschten" im Horizont einer zeitlosen, quasi-mythischen keltischen Vergangenheit zu beschwören (Knapp 1988: 226-228). Doch im Gegensatz zur "phantastisch-eskapistische[n] Prägung" (ibid.) von Whites Version streicht Dorst umgekehrt Brüche und Fiktionen von Zeiten deutlich heraus. Sprünge und harte Fügungen von Zeitkontrasten werden geradezu als ästhetische Strategie greifbar: So führen Merlins Zukunftsvisionen "Mister Neil Armstrong auf dem Mond" zusammen mit "Organtransplantation" (Merlin 33) als Wissenschaftsidole der Zukunft vor Augen; umgekehrt präfiguriert der Trojanische Krieg für Merlin die Schrecken von "Menschen in Feueröfen" (Merlin 34) des 20. Jahrhunderts. Die nachfolgende Szene (Merlin 36-42) folgt jedoch eng Malorys Darstellung der Vatergeneration König Uther Pendragons – Merlins Vorgeschichte mutet so geradezu als Historisierung an, die im Szenenkontrast zur visuellen Zeiten-Montage so einen kontrapunktischen Charakter gewinnt.

Ähnlich wie die magischen Transfigurationen Merlins bewirken solche Zeitsprünge in *Merlin oder Das wüste Land* nicht allein Verfremdungseffekte. Ginevras und Isoldes Schreibszenen und Austausch empfindsamer Liebesbriefe (Merlin 94-98) etwa stimulieren durchaus das Wirkungsziel des *delectare*, wenn sie literarische Figuren und Diskurse offenkundig entfernter Zeiten miteinander vermischen. Dorst selbst verweist in einem Arbeitsgespräch

auf eine weitere Dimension dieser Schichtungstechnik, die mittelalterliche Textmodelle und jüngste Gegenwartskultur in unruhigen Palimpsesten aufeinanderschreibt, wenn er das ideale Kostüm Merlins beschreibt: „sein Kostüm [sollte] aus Resten aus diesen Verwandlungen bestehen, da hängt noch eine alte Feder, da ist ein Stück Schulter noch aus Stein, da sieht man ein Stück blutiger Haut. Das hat er, der Schmutzkerl, nicht weggemacht“ (1989a: 31). Dorst weist Merlin, dem Künstler der Menschheit,⁶ ein Fetzenkleid seiner Individualgeschichte zu, das sich patchworkartig aus sämtlichen Rollen zusammensetzt, in deren Verhüllung er Parzival, Mordred und Gawain zu leiten bemüht ist. Die Vielfalt von Bezügen auf mittelalterliche und moderne Diskurse reflektiert somit auch auf der Ebene des *discours*, dem *Wie* der Darstellung, die vielgestaltig scheiternden Versuche Merlins, die Leitidee menschlicher Zivilisation auf jedem möglichen Weg und durch alle Zeiten hindurch zu stabilisieren. „Das Stück hat mit Zeit und Älterwerden zu tun“, vermerkt Dorst in einem Selbstdeutungsversuch lakonisch, „und eben auch damit, was Geschichte ist: daß man, wenn man sich mit der Geschichte einläßt, [...] mit schuldig wird und das aber nicht sein möchte.“⁷ Damit wird die semantische Verbindung deutlich, die das Metaphernfeld ›Abfall‹ und den Müllmann als besondere poetologische Figuration an thematische und ästhetische Brüche koppeln: Anders als die Figuren des Archivars, des Archäologen oder des ordnenden Sammlers ist der Müllmann als poetologische Figur nicht rückbezogen auf latente oder imaginäre Einheitskonzepte. In beinahe karikaturesker Überzeichnung führt ein solches Einheits- und Ordnungsversprechen schlechthin, der Gral, den unschuldigen Sir Galahad in nackten Wahnsinn und schließlich den Tod (Merlin 277-278). Merlin dagegen – und ihm analog die Textur des Stückes – überschreitet die ästhetische Einheit der Zeit, um die drohende Selbstauslöschung der Menschheit zu verhindern. Mit seinen erzählenden Analepsen, Kommentaren und Sinnbildern (u.a. Merlin 100, 106, 190-192) sprengt *Merlin oder Das wüste Land* somit als ein heterogenes „Epos mit Dialogen“ (Hinck) wiederholt dramatische Formerwartungen – und bringt Fragmente einer Poetologie des Abfalls hervor, die Überreste literarischer Tradition und Ideengeschichte als rezitierbar, nicht aber als reintegrierbar entwirft.

III.

Dieses „eklektische Verfahren“ (Krohn 1992: 239) radikalisiert Dorsts *Legende vom armen Heinrich*, die wiederholt mittelhochdeutsche Zitate und mittellenglische Lyrik in das von Hartmann von Aue übernommene Strukturmodell einschaltet. Trotz eines komplexen Spieles von Zeitstufen und Texttraditionen betrachtet die Forschung das Drama, Einschätzungen des Autorenduos nachfolgend,⁸ als „auch ohne Kenntnisse der zugrundeliegenden mittelhochdeutschen Novelle“ verständlich (Müller/Eder/

Springeth 293). Doch lässt sich zeigen, dass Dorsts explizite Rückgriffe auf seine mittelhochdeutsche Quelle durchaus als ein strategisches Mittel eingesetzt sind, das den Zentralkonflikt und mit ihm Probleme von Authentizität und Identität auf Ebene formaler Strukturen spiegelt. Die "Memento" überschriebene vorletzte Szene, die den Ritter Heinrich auf einer surrealistisch dekontextualisierten Müllhalde mit seiner Erinnerungsarbeit konfrontieren, enthüllt dabei nicht nur Referenz auf literarische Tradition als bedeutsames Thema, sondern führt dies wiederum eng mit Figurationen des Müllmanns.

Vor der Vergleichsfolie des Hartmannschen *exemplums* von "hóchvart" (151) und aufopferungsvoller Hingabe scheint Dorst zunächst eine gänzlich eigenständige Motivationsstruktur aufzubauen, die vom plot ihrer Vorlage entkoppelt ist. Als die neunjährige Elsa erfährt, dass Heinrich mit der göttlichen Strafe des Aussatzes geschlagen ist, ergreift sie die Gelegenheit zum Beistand, um der patrozentrischen Enge ihres Elternhauses zu entkommen. In der Bereitschaft, sich für den sündigen Adligen zu opfern, willigt sie in die Reise nach Salerno ein, wo Heinrichs Überschreitungen durch ihren freiwilligen Tod entschönt werden soll. Kaum aber dass die Anerkennung ihrer Märtyrerrolle Elsas Selbstbewusstsein wecken, entspinnt sich zwischen ihr und Heinrich intensive erotische Zuneigung. Die sich anbahnende dilemmatische Krise versuchen beide nun auf je unterschiedliche Weise zu verdrängen – Heinrich mit der leuchtend ausgestalteten Hoffnung, in die höfische Gesellschaft zurückkehren zu können, Elsa dagegen im Beharren auf ihrer Märtyrerrolle, die ihr eine eigenständige, geradezu transzendente Identität zu gewähren scheint. So setzen sie ihre Reise zum sarazenischen Arzt zunächst fort. Im letzten Moment, bevor Elsa getötet wird – Dorst schließt hier an Hartmanns Kombination von Handlungs- und Reflexionshöhepunkt an –, realisiert Heinrich jedoch, dass die Geschichte der gemeinsamen Reise seine gegenwärtige Identität bereits in unumkehrbarer Weise verändert hat und ebenso zukünftig verändern wird. Wie in der mittelhochdeutschen Legende wendet Heinrich daraufhin die Hinrichtung ab und wird nach dieser Verzeitsleistung auf ebenso wunderbare Weise vom Aussatz befreit.

Dorst schaltet vor diese endgültige *anagnorisis* einen bedeutsamen Szenenwechsel, der seinen Protagonisten auf einer "Abfallhalde am Meer" zu einem "Memento" (AH 88) zwingt. Dort durchstreift ein alter Mann als unglücklicher Wiedergänger die Mülllandschaft:

DER ALTE HERR Wir suchen und suchen. Der Platz ist günstig. Alles, was Sie hier sehen, ist angeschwemmt [...]. Aber meine Söhne finde ich nicht. Sie sind untergegangen, leider. *Ruft zu der Frau hinüber:* Ich kenne den Herrn gar nicht! Von unseren Söhnen ist er keiner, oder?
Zu Heinrich: Wie heißen Sie? (AH 90)

Sein schwindendes Gedächtnis, das den Greis in permanente Gegenwart bannt und zugleich beharrlich zwingt, Heinrichs Identität zu erfragen, ohne jedoch

dessen Antwort jemals behalten zu können, verwandelt den Müllmann nicht bloß in eine Allegorie von Einsamkeit und Vergessenheit. In ihm erkennt Heinrich in aller Bestürzung sein *alter ego*.

Alle Versuche Heinrichs, "vom eigenen Schatten sich zu befreien" (AH 86) und sein zunehmendes Begehren nach zukünftiger lebendiger Erfahrung ("unersättlich sehen und benennen" [AH 82]) werden durch die Erscheinung des stygischen Schattens zutiefst in Frage gestellt, der weder sich zu erinnern noch zu vergessen vermag. Der von Dorst vor allem in den Rahmenpartien des Dramas eingesetzte Chor fällt daraufhin mit einer rhapsodischen Sequenz von Erinnerungsbildern (AH 92-94) ein, die im nachdrücklichen Appell zur Erinnerung kulminieren: "Ununterbrochen versuchen wir / im Erinnern uns unseres Wesens zu versichern" (AH 94). Als der Müllgreis zur erneuerten Frage nach Heinrichs Namen ansetzt, wird Heinrich schlagartig bewusst, dass seine Erinnerung und seine Identität unlöslich mit Elsa verknüpft sind, und eilt zu ihr.

Den Leitdiskurs des Stückes und damit zugleich den dominanten Reflexionshintergrund von Elsas und Heinrichs *sentimental journey* bildet in Dorsts *Legende vom armen Heinrich* die Frage nach der Möglichkeit des "Authentischen [...] im Zeitalter der Simulation" (AH 44). Ausdrücklich formuliert sie die adlige Garten-Gesellschaft, die Elsa in Kostümierung und Pose einer christlichen Märtyrerin zum ästhetischen Objekt ausstaffiert, um seine postmoderne Langeweile durch den Kitzel des religiösen Zitats zu beleben.

Durch fein eingestreute und darum unüberhörbare Bezugnahmen auf den Hypotext Hartmanns koppelt Dorst diese Unterscheidung von Authentizität und Simulation an die Semantik von Erinnerung. Wie aus einer textvergleichenden Synopse erhellt, gestaltet Dorst seine Adaptation als dreiteilige Struktur. Die Eingangsszenen (AH 1-31) folgen in bemerkenswerter Affinität dem plot Hartmanns, um nach einem umfänglichen Exkurs (AH 32-81) schließlich mit der Opferszene in engen Parallelbezug zur mittelalterlichen Vorlage zurückzuschwenken (AH 81-99). Von geradezu determinativem Quellenbezug entwickelt sich die Handlung über radikale Emanzipation zu gemäßigter Annäherung an die Textvorlage. Zuerst ist es der Chor, der Elsa in insinuerendem Flüsterton zu Heinrichs Turmversteck und damit überhaupt in die Sphäre der Handlung lockt (AH 9-14). Elsas Verwandlung vom dialektalen Dorfmadchen zur hochdeutschen Heldin vollzieht sich dabei innerhalb weniger Zeilen, die den mittelhochdeutschen Text zitieren und übertragen:

CHOR Salerno!

ELSA Salerno...waaß ich ned wos des is.

CHOR Ez sol ze Salerne geschehen.

[...]

ELSA erwacht aus der Ohnmacht, plötzlich: Es soll in Salerno geschehen.
(AH 17-19)

Den Einflüsterungen des Chors gegenüber ohnmächtig (AH 20) verfällt Elsa geradezu willenlos und "mechanisch" (ibid.) dem Hartmannschen Textmodell der Blutopfer-Legende.⁹ Konsequenterweise gestaltet Dorst Elsas Gehorsam gegenüber den Zitatimpulsen aus Hartmanns Hypotext als Option, sich der elterlichen Kontrolle zu entziehen – doch wird ebenfalls deutlich, dass ihr Fluchtversuch aus *sozialer Determination* nur um den Preis von *textueller Determination* durch ein präfiguriertes Rollenmodell gelingt. Deren Authentizität wird mehr und mehr fraglich im Verlaufe ihrer Reise: "Die blinde Gläubigkeit des Mittelalters ist uns nun mal abhanden gekommen" (AH 51), seufzt die postmoderne Adelsgesellschaft der "Labyrinth"-Szene (AH 43-61) mit geradezu poetologischer Doppelschwingung. Elsas "*Draperie [gerät] ins Rutschen*" (AH 56) – so lautet denn auch die unmittelbar folgende Regieanweisung, als der *commedia dell'arte*-Artist Fizzifagozzi und Heinrich ihr Begehren nach individualisierter Liebe vollends wecken. Im Hinblick auf ihren mittelalterlichen Hypotext ist Dorsts *Legende* nun völlig entkoppelt, was auf Ebene der Figuren wiederum von Reflexionen des ortlosen Reisens und Vergessens begleitet wird:

So weit schon gereist
so lang schon hab ichs
vergessen.
[...]
Ach reisen will ich
will unterwegs sein.
Ankommen aber
will ich nicht. (AH 73)

Erst als Heinrich das schmerzhafteste *Memento* der Müllhalde dazu bewegt, seine jüngste Geschichte anzuerkennen, versöhnt Dorst seinen Text mit der Tradition Hartmanns, was in einem zwischen fremdzeitlichem Echo und Übertragung pendelnden Hymnus des Chores sinnfällig wird:

Mein Herr, traut ihr Euch nicht zu,
einen fremden Tod zu ertragen?
- Herre mîn geturret ir
einen vremenen tût niht vertragen?
[...]
So viele Wörter gibt es doch!
- Sie sind verbraucht
[...]
Aber in so vielen Sprachen

spricht doch der Mensch! (AH 97-98)

Im wörtlichen Übersetzungsbezug auf Hartmann schließt das Stück:

nâch süezem lanclibe	In einem langen seligen Leben
dô besâzen si geliche	gewannen sie beide zugleich
daz êwige rîche.	das ewige Reich.
alsô müezez uns allen	So möge es allen
ze jungest gevallen!	am Ende geschehen.
(Hartmann 1514-1518)	(AH 99)

Dorsts *Legende vom armen Heinrich* inszeniert damit in der *Memento*-Szene, wie eine Schwellensituation des Eingedenkens von Vergessenheit sowohl auf der Figurenebene als auch auf der Ebene des Textes selbst die Aufnahme bestimmter ‚Lasten der Vergangenheit‘ stimuliert. Die paradoxe Pointe der Schlusswendung besteht jedoch darin, bewusste Akte der Erinnerung als einzige Alternative zu determinierenden Vergangenheiten vorzuführen. Die Müllhalde wird zum Schauplatz dieser Umbesetzung.

IV.

So selektiv diese Annäherungsversuche an zwei Beispiele poetologischer Konfigurationen des Müllmanns auch sind, so zeigt sich mit ihnen doch, dass die von Tankred Dorst vielfach aufgegriffene Metapher des ‚wüsten Landes‘ mit den wiederkehrenden Abfallorten seiner Stücke konkrete Gestalt annimmt. Auf mehreren Ebenen sind sie in die Dramenkonstruktionen eingelassen. In der unscheinbaren Randfigur des Müllmanns Dagobert verdichtet Dorst das zyklische Oszillieren von Ideologiekritik und Wiederkehr der Ideen als Kernthema von *Merlin oder Das wüste Land*. In Dorsts eklektischem Verfahren der Montage mittelalterlicher und neuzeitlicher Textquellen zeichnet sich somit eine fragmentarische Ästhetik ab, die einem fragil gewordenen Konzept geschichtlicher Totalität korrespondiert, wie es Dorst in einem Gespräch über sein Drama *Der verbotene Garten* umreißt: „Ich stelle die Realität wie in einem zerbrochenen Spiegel dar, aus Partikeln bestehend, die gar nicht zusammengehören. Wenn man aber die Splitter zusammensetzt, dann ergibt sich ein Bild der Zeit und ihre Auslegung“ (1989b: 313). *Die Legende vom armen Heinrich* entfaltet die Figur des Müllmanns ebenfalls als eine Figur der Peripherie, die jedoch als Allegorie des Erinnerungsbewusstseins eine dritte, hybride Form von Identität heraufführt. Im Gegensatz zu Dagobert nimmt die Greisenfigur dabei allenfalls indirekten Bezug auf das traditionale Konzept des Dichters als Erinnerungssubjekt, wirkt ihr dialektischer Anstoß zum Eingedenken doch eher als Negativimpuls.

Es wäre ein lohnender Versuch, diese Fragen über die hier herangezogenen Texte hinauszufolgen. In Dorsts Dramen, die mittelalterliche Vorlagen adaptieren, blitzen textuale Traditionen wie individuelle

Geschichten in ihrer Bedeutsamkeit vornehmlich in solchen Momenten auf, die sie dem Vergessen zu überantworten drohen. Diese Dialektik tritt auch in einem der jüngsten Stücke Tankred Dorsts und Ursula Ehlers, *Purcells Traum von König Artus* (2004), als text- und handlungsbildend hervor: Hier ist es die Ruinen-Kulisse eines abbruchreifen Opernhauses, das zu einem Kaufhauskomplex umgebaut werden soll, die zum Schauplatz der Verwandlung von Frosty Billy, einem obdachlosen Alkoholiker "aus der Mülltonne" (Purcell 70), zum begabten Sänger und Dryden-Rezitator wird. Wiederum spielen Verfall und Produktivität in einer poetologischen Konfiguration zusammen, die als Müllhalde entworfen ist.

Von *Gesellschaft im Herbst* (1960) über *Eiszeit* (1973) und *Herr Paul* (1994) bis zu den jüngsten Produktionen bilden Gedächtnis und Erinnerung somit konstante Problemzusammenhänge in der Dramatik Tankred Dorsts. Es scheint jedoch den Stücken expliziter literarhistorischer Erinnerungsarbeit vorbehalten, Unterbrechungen, Überraschungen und *choques* des Erinnerns an die Sammlerfiguren des Müllmanns und des Müllbewohners zu binden, die dadurch in Dorsts Theater der Zeiten Effekte der "mémoire involontaire" (Benjamin V,1: 280) freisetzen können.

Abbreviations

- AH: Dorst, Tankred. *Die Legende vom armen Heinrich*. Mitarbeit Ursula Ehler. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996.
- Merlin: Dorst, Tankred. *Merlin oder Das wüste Land*. Mitarbeit Ursula Ehler. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985.
- Purcell: Dorst, Tankred. *Purcells Traum von König Artus: Ein Nachtstück*. Mitarbeit Ursula Ehler. Frankfurt am Main: Insel, 2004.

Endnotes

¹ So Grünbein im programmatischen Schlußwort zum Gedichtband *Schädelbasislektion* (1991). Ausführlich entfaltet Grünbein das Programm einer an naturwissenschaftlicher Physiologie und Anatomie orientierten Transformation von Literatur auch in seiner Rede zur Entgegennahme des Georg-Büchner-Preises (1995: 7-25). Auf die metaphorologische Tradition naturwissenschaftlicher Selbstbeschreibung von Dichtung verweist Katrin Kohl (Kohl 2007: 298f. [zu Grünbein] und 302 [zu Gottfried Benn]).

² Die komplexen Kulturtechniken des Deponierens, Verbrennens, Verwertens, Vernichtens und Reinigens, die hinter Abfalltechniken sichtbar werden, arbeitet ausführlich die Dissertation von Sonja Windmüller auf: *Die Kehrseite der Dinge. Müll, Abfall, Wegwerfen als kulturwissenschaftliches Problem* (2004).

³ Lediglich Walter Haug bemerkt beiläufig die herausgehobene Stellung des „Müllmanns Dagobert“ in Dorsts *Merlin* (104). Zwar bilden ruinöse Szenerien und baufällige Gebäude mehrfach den Hintergrund für Dorsts Inszenierung des Verfalls und des Todes, so etwa

in *Gesellschaft im Herbst* (1960), *Der verbotene Garten* (1987), *Karlos* (1990) oder *Herr Paul* (1994). Auffälligerweise treten Müllmänner und deren Variationen jedoch nur in denjenigen Stücken als Repräsentationsfiguren des Verfalls in Erscheinung, die auf mittelalterlichen Vorlagentexten basieren.

⁴ Für eine detailliertere Nachzeichnung dieser nur angedeuteten utopischen Zyklik in *Merlin* vgl. McGowan (270).

⁵ Als ein sprechendes Indiz – unter vielen – belegen diese Tendenz die „big tears“ (35), unter denen Whites Merlin die Lasten seiner prophetischen Fähigkeiten beklagt.

⁶ Tatsächlich ähnelt Merlins Bemühen um Parzival einem ‚poetischen Experiment‘: „Ja, ich arbeite an ihm wie an einer Romanfigur“ (Merlin 204).

⁷ Zitiert nach Krohn (1987: 22).

⁸ Für Tankred Dorst und Ursula Ehler besteht der „Kern der Sache“ in erster Linie in einer „Pubertätsgeschichte“, umgesetzt in einer Reise zwischen Liebe und Tod, „die ja bei Hartmann von Aue gar nicht vorkommt“ (Dorst/Ehler 284).

⁹ Dies beschreibt freilich nur die Perspektive, die Dorsts Adaptation immanent auf Hartmanns Legende öffnet. Wie bereits die Analysen Jean Fourquets (1961) und Kurt Ruhs (1971) gezeigt haben, hybridisiert Hartmanns Text unterschiedliche legendarische Modelle und ist insofern weniger als eindeutiges Erzählschema denn als kreativer Montageversuch mit offenen Stellen zu betrachten – darin der Adaptation Dorsts durchaus analog.

Works cited

Barner, Wilfried. “Poeta Doctus: Über die Renaissance eines Dichterideals in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts” *Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte: Festschrift für Richard Brinkmann*. Ed. by Jürgen Brummack et al. Tübingen: Niemeyer, 1981: 725-752.

Benjamin, Walter. *Das Passagen-Werk*. Ed. Rolf Tiedemann. *Walter Benjamin: Gesammelte Schriften*. Ed. by Rolf Tiedemann and Hermann Schweppenhäuser. 7 vols. Vol 5. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.

Blanz, Stefan / Wertheimer, Jürgen. “Tankred Dorst”. *Deutsche Dramatiker des 20. Jahrhunderts*. Ed. by Alo Allkemper and Norbert Otto Eke. Berlin: Schmidt, 2000: 459-473.

Böttiger, Helmut. “’manches war ein Altersfleck’: Durs Grünbein oder Die Verarbeitung dessen, allzu früh auf dem Olymp angelangt zu sein”. *Aufgerissen: Zur Literatur der 90er Jahre*. Ed. by Thomas Kraft. München: Piper, 2000: 53-66.

Dorst, Tankred. “Dialog: Etwas über das Schreiben von Theaterstücken”. *Tankred Dorst: Materialien*. Ed. by Günther Erken. Frankfurt am Main:

Suhrkamp, 1989a: 17-45.

Dorst, Tankred. Die Legende vom armen Heinrich. Mitarbeit Ursula Ehler. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996.

[Dorst, Tankred]. “‘Ein Zeilenteppich der Imagination’: *Ein Gespräch über den ‘Verbotenen Garten’ zwischen Tankred Dorst und Anke Roeder*”. *Tankred Dorst: Materialien*. Ed. by Günther Erken. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989b: 307-316.

[Dorst, Tankred / Ehler, Ursula]. “Heinrich-Fragmente aus einem Gespräch mit Tankred Dorst und Ursula Ehler (9.1.1996)”. Müller, Ulrich / Eder, Annemarie / Margarethe Springeth. “‘Die Legende vom Armen Heinrich’: Zum Schauspiel von Tankred Dorst und Ursula Ehler (1996) nach der mittelhochdeutschen Versnovelle des Hartmann von Aue”. *De Consolatione Philologiae: Studies in Honor of Evelyn S. Firchow*. Ed. by Anton Schwob. Göttingen: Kümmerle, 2000: 283-293.

Dorst, Tankred. *Merlin oder Das wüste Land*. Mitarbeit Ursula Ehler. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985.

Dorst, Tankred. Purcells Traum von König Arthus: Ein Nachtstück. Mitarbeit Ursula Ehler. Frankfurt am Main: Insel, 2004.

Fourquet, Jean. “Zum Aufbau des Armen Heinrich”. *Wirrendes Wort* (Sonderheft 1961): 334-345.

Grass, Günter. *Im Krebsgang: Eine Novelle*. Göttingen: Steidl, 2002.

Grünbein, Durs. “Ameisenhafte Größe”. *Galilei vermisßt Dantes Hölle: Aufsätze*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996. 13-17.

Grünbein, Durs. *Rede zur Entgegennahme des Georg-Büchner-Preises 1995*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995.

Grünbein, Durs. “Schlußwort zur »Schädelbasislektion«”. *Gedichte. Bücher I-III*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006: 385-396.

Haug, Walter. “Die Sache mit dem Teufel oder Das Mittelalterlich-Utopische und das Modern-Utopische”. *Arbitrium* 1 (1983): 100-108.

Hartmann von Aue. *Der arme Heinrich*. Ed. by Kurt Gärtner. 16th ed. Tübingen:

Niemeyer, 1996.

Hinck, Walter. "Ein wüstes Land". *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 21 December 1985.

Immermann, Karl. *Merlin. Eine Mythe. Werke in fünf Bänden*. Ed. by Benno von Wiese. Wiesbaden: Athenaion, 1977. 5 vols. Vol. 5: 549-689.

Karakus, Mahmut. "Tankred Dorsts *Merlin*: Kontinuität und/oder Bruch?" *Schnittpunkte der Kulturen: Gesammelte Vorträge des Internationalen Symposions 17.-22. September 1996 Istanbul/Türkei*. Ed. by Nilüfer Kuruyazici et al. Stuttgart: Heinz, 1998: 339-346.

Knapp, Gerhard P. "Ästhetik des Widerspruchs: Tankred Dorsts Revolutionspanoptikum Toller". *Im Dialog mit der Moderne: Zur deutschsprachigen Literatur von der Gründerzeit bis zur Gegenwart: Jacob Steiner zum sechzigsten Geburtstag*. Ed. by Roland Jost and Hansgeorg Schmidt-Bergmann. Frankfurt am Main: Athenäum, 1986: 403-424.

Knapp, Gerhard P. "Grenzgang zwischen Mythos, Utopie und Geschichte: Tankred Dorsts *Merlin* und sein Verhältnis zur literarischen Tradition". *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik* 24 (1988): 225-260.

Kohl, Katrin. *Poetologische Metaphern. Formen und Funktionen in der deutschen Literatur*. Berlin/New York: de Gruyter, 2007.

Kraft, Thomas. "The show must go on: Zur literarischen Situation der neunziger Jahre". *Aufgerissen: Zur Literatur der 90er Jahre*. München: Piper, 2000: 9-25.

Krohn, Rüdiger. "Der 'Gefährliche Stuhl': Wandlungen des Mythos in den Artus-Stücken von Tankred Dorst und Christoph Hein". *Forum: Materialien und Beiträge zur Mittelalterrezeption*. Ed. Rüdiger Krohn. 3 vols. to date. Vol. 3. Göttingen: Kümmerle, 1992: 233-250.

Krohn, Rüdiger. "Mehrfach gebrochenes Mittelalter: Tankred Dorsts *Merlin* auf der Bühne und in der Kritik". *Mittelalterrezeption: Ein Symposium*. Ed. by Peter Wapnewski. Stuttgart: Metzler, 1986: 296-307.

Krohn, Rüdiger. "Tankred Dorst: *Merlin* oder *Das wüste Land*: Dramatische Parabel über das notwendige Scheitern der Utopie". *Deutsche Gegenwartsdramatik*. Ed. by Lothar Pikulik, Hajo Kurzenberger and

- Georg Guntermann. 2 vols. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1987. Vol. 2: 7-30.
- Kuchenbuch, Ludolf. "Abfall. Eine Stichwortgeschichte". *Kultur und Alltag*. Ed. by Hans-Georg Soeffner. Göttingen: Schwartz, 1988: 155-170.
- Leeder, Karen. "The *Poeta Doctus* and the New German Poetry: Raoul Schrott's *Tropen*". *The Germanic Review* 77 (2002): 51-67.
- Malory, Thomas. *Le Morte Darthur: The Winchester Manuscript*. Ed. by Helen Cooper. Oxford: University Press, 1998.
- McGowan, Moray. "Past, present and future: Myth in three west German dramas of the 1980s". *German Life and Letters* 43 (1990): 267-279.
- Müller, Ulrich / Eder, Annemarie / Margarethe Springeth. "'Die Legende vom Armen Heinrich': Zum Schauspiel von Tankred Dorst und Ursula Ehler (1996) nach der mittelhochdeutschen Versnovelle des Hartmann von Aue". *De Consolatione Philologiae: Studies in Honor of Evelyn S. Firchow*. Ed. by Anton Schwob. Göttingen: Kümmerle, 2000: 281-298.
- Ruh, Kurt. "Hartmanns 'Armer Heinrich'. Erzählmodell und theologische Implikation". *Mediaevalia litteraria. Festschrift für Helmut de Boor*. Ed. by Ursula Hennig and Herbert Kolb. München: Beck, 1971: 315-329.
- White, Terence Hanbury. *The Once and Future King*. New York: Ace, 1987.
- Windmüller, Sonja. *Die Kehrseite der Dinge. Müll, Wegwerfen als kulturwissenschaftliches Problem*. Münster: LIT, 2004.

Unerbittlich ziellos?
Messianische Zeit in Katharina Hackers
Die Habenichtse

Franz Fromholzer

1. Die Habenichtse. Zur Programmatik des Titels

Katharina Hackers Roman *Die Habenichtse* aus dem Jahr 2006 führt vor dem Hintergrund der Ereignisse des 11. Septembers ganz unterschiedliche Lebensläufe zusammen. Zum einen sind da die Grafikerin Isabelle und der Rechtsanwalt Jakob, die sich bei einer Party am 11. September wiedertreffen, heiraten und nach London ziehen – da Jakobs Arbeitskollege Robert in New York am 11. September tödlich verunglückt ist. Jakob kann seinen Platz einnehmen. Zum anderen Jim, ein Londoner Drogendealer, der seine Freundin Mae am 11. September verprügelt und mit dem Messer im Gesicht schwer verletzt, weil sie beim Anblick der einstürzenden Türme hysterisch schluchzend zusammen brach. Jim verliert die misshandelte Mae aus den Augen – sie taucht unter, er wird sie nicht mehr wiederfinden. Schließlich Sara, ein von ihrem arbeitslosen, alkoholsüchtigen Vater misshandeltes Kind, das durch permanente Gewaltwillkür entstellt und im Wachstum gehemmt ist. Sara wird als Schandfleck der Familie weggesperrt, vor den Schulbehörden versteckt und fristet ein hoffnungsloses Dasein in der Wohnung und im Garten. Die drei unterschiedlichen Handlungsstränge werden durch den gemeinsamen Wohnort der Protagonisten, die Lady Margaret Road in London, zusammengeführt.

Vor dem Hintergrund des 11. Septembers bleibt dabei die Frage nach dem Umgang mit der zentralen Katastrophe des 20. Jahrhunderts, der Shoa, in Hackers Roman stets präsent, gewinnt gerade – wie gezeigt werden soll – an Virulenz. Jakob befasst sich als Rechtsanwalt mit der Restitution jüdischen Eigentums, das während der Nazi-Herrschaft widerrechtlich usurpiert wurde. Sein jüdischer Londoner Arbeitgeber Bentham wurde als Kind nach England geschickt. Isabelles Berliner Arbeitskollege und Verehrer Andras, ein ungarischer Jude, sieht sich permanent mit dem Schicksal seiner Vorfahren und Verwandten konfrontiert und versucht der Erinnerung zu entgehen. Diese überaus dichte Einbettung in die deutsch-jüdische Geschichte steht im scharfen Gegensatz zum programmatischen Titel. Hackers Gegenwartsroman

bezeichnet die Generation der jetzt 30-Jährigen, Jakob und Isabelle, als Habenichtse. Laut Grimms Wörterbuch handelt es bei einem ‚Habenichts‘ ja um „eine imperativische bildung“¹, ein auswegloses Verwiesensein auf das Nichts-Besitzen. „Katharina Hacker beschreibt eine Generation, die vergessen hat, was das Leben ausmacht“², so Heike Hermann in literaturkritik.de. Doch wie ist diese lakonische Feststellung im Hinblick auf zwei sehr gut verdienende Akademiker – double income, no kids – überhaupt zu verstehen? Eine genauere Analyse der Protagonistin Isabelle soll hierüber Aufschluss geben.

2. Engel der Geschichte ohne Erinnerung – die Flaneurin Isabelle

„Überall die Zeitungen mit den Fotos. Isabelle ging, in einem halblangen und engen Rock, Turnschuhe an den Füßen, bis zur Oranienburger Straße – vor der Synagoge standen mehr Polizisten als gewöhnlich -, kehrte um, bog schließlich in die Rosenthaler Straße ein. [...] was sollte man denken, mit was für einem Gesicht herumlaufen?“³ (S. 12). Die Selbstverständlichkeit, mit der hier der 11. September und bedrohlicher Antisemitismus als Alltagsphänomene beschrieben und zusammengedacht werden, spiegelt sich im ausdruckslosen, unbeteiligten Gesicht Isabelles wider. Ihr Gesicht bleibt „glatt“, „unschuldig“ (S.13). Ihre Freundin, die Fotografin Alexa, bezeichnet sie als „gealterte Vierzehnjährige“ (S. 14f.), Nacktfotos von Isabelle besitzen die Anruchigkeit von Kinderpornographie (Vgl. S. 108). Sie tritt auf als Frau ohne Lebensgeschichte, ihr Verhältnis zur Lebenszeit folgt den Gesetzen des Geldmarkts, „als horte sie ihre Vergangenheit und ihre Zukunft, um in dem schmalen Spalt dazwischen unberührt zu bleiben“ (S. 14). Hier zeigt sich bei Isabelle eine historische Verabschiedung der postmodernen Zeitwahrnehmung, die Hans-Ulrich Gumbrecht im Reallexikon ja wie folgt charakterisiert: „Mit der Postmoderne wird die in der Moderne auf ein Minimum verengte Gegenwart nun wieder zu einer breiten ‚Gegenwart der Simultaneitäten‘ ausgedehnt. Diese breite Gegenwart ist eine Dimension des Erlebens, Verhaltens und Handelns, in der die Vergangenheit als beständig abrufbar, reproduzierbar – sozusagen ‚in die Gegenwart importierbar‘ – zur Verfügung steht, während Zukunft – wo nicht als gänzlich verschlossen – als ungewiss und oft bedrohlich erlebt wird.“⁴

Gerade die ständige Abrufbarkeit der Vergangenheit wird in Hackers Roman radikal in Frage gestellt. Für Isabelles jüdischen Arbeitskollegen Andras erledigt sich jede Zeitrechnung, da diese nur „ein Rinnsal, das sich als Kontinuum ausgab“ (S. 42) hinterlässt. Die Spur zurück in die Vergangenheit scheint Andras verloren gegangen zu sein: „denn die Zeit und was in ihr geschah war nie ein und dasselbe, nie eine Linie, die unregelmäßig verlaufen mochte, sich aber zurückverfolgen ließ“ (S. 286). Für Magda gilt es gar, die konsumentenfreundlich verpackten Zeitportionen (Vgl. S. 83) durch Nichtbeachtung in ihrer Bedrohlichkeit zu entwerten. Nur konsequent stuft

Isabelle das Jetzt der Gegenwart als „nicht kostbar“ (S. 267) ein. Andras stellt über Isabelle distanzierend fest, sie habe „ein bemerkenswertes Talent selbst da unbehelligt zu bleiben, wo etwas sie tatsächlich traf“ (S. 192). Unbehelligt – „unverletzlich“ (Ebd.) wandert Isabelle durch Berlin, später durch London. Ein auf sie zustürzender Klavierflügel hinterlässt nur eine unsichtbare Narbe (Vgl. S. 44), ein beim Landemanöver abbrechender Flugzeugflügel entwickelt sich eben nur fast zur Katastrophe (Vgl. S. 111), das Abbrechen eines Hühnchenflügels schließlich, die erste Mahlzeit in London, durchfährt sie wie ein Stromstoß, die vage Ahnung der Möglichkeit einer Katastrophe (Vgl. S. 142). Von der für Gumbrecht die Postmoderne so kennzeichnenden Verslossenheit oder gar Bedrohlichkeit der Zukunft kann nicht die Rede sein: „die Zukunft mischte sich nicht ins Spiel, sie verwandelte sich in Gegenwart, das war alles“ (S. 196).

Isabelles Leben ist aus unerfindlichen Gründen sozusagen auf einer anderen Seinsebene engelsgleich angesiedelt, hat mit der Wirklichkeit der Kriegsoffer in Afghanistan, Irak, den Gewaltopfern auf Londons Straßen und in den Nachbarhäusern nichts zu tun: „Vielleicht fielen morgen die ersten Bomben. Vielleicht gab es die ersten Toten. Das Wetter war makellos“ (S. 152). Ein nächtlicher Vergewaltigungsversuch muss bei ihr scheitern, da genau im richtigen Zeitpunkt der Polizeiwagen um die Ecke fährt (Vgl. S. 170), kurze Zeit später ist der Vorfall für Isabelle „schon nicht mehr real“ (S. 171), dem Vergessen anheimgefallen.

Die zerbrochenen Flügel, Zeichen des Getriebenwerdens, enthüllen ironisch die vermeintliche Sicherheit, mit der Isabelle ihr Leben abseits der tödlichen Katastrophen der Weltgeschichte in einem unreal zeit- und geschichtslosen Raum verwirklichen kann. Die Ambivalenz der Engels-Figur erscheint zusätzlich biographisch verankert in der Berliner Bar *Würgeengel*, in der Jakob und Isabelle sich nach knapp zehn Jahren am Vorabend des 11. Septembers wiedertreffen. Der Würgeengel, eine Luther-Verdeutschung nach Exodus 12, 23, erschlug alle Erstgeborenen Ägyptens und verschonte die mit dem Blut des Opferlammes bestrichenen Häuser der Israeliten. Das hebräische passah bedeutet eben diesen „Vorübergang“, den Vorübergang des Würgeengels, der zugleich den Weg in die Freiheit aus der ägyptischen Gefangenschaft ebnet. Wie der Leser in Hackers Roman erfährt, verdanken dabei sowohl Jakob als auch Isabelle ihr berufliches Einkommen dem Tod anderer: Isabelles Einstieg in die Agentur wurde durch die testamentarische Verfügung der krebserkrankten Hanna ermöglicht (Vgl. S. 31), Jakob erhält die Londoner Stelle des am 11. September in New York ums Leben gekommenen Robert. Das Bewusstsein der eigenen Gefährdung und Rettung im Sinne eines passah-Eingedenkens fehlt sowohl Jakob als auch Isabelle. Dies wird besonders deutlich bei Roberts Beerdigung, bei der Jakob an einem leeren Sarg steht, da Roberts Leiche nicht mehr gefunden wurde - in der Weltgeschichte

auch körperlich verschwand. Die Provokation des leeren Grabs, Zeichen christlicher Auferstehung und eines Eintretens des Messias in die Geschichte, kann Jakob nicht zur Kenntnis nehmen. Das Abhandenkommen des toten Robert, die völlige Auslöschung seiner Existenz, stellt für den Juristen Jakob eine rein materialistische Angelegenheit dar: der Tod sei, so Jakob, „ein Wechsel der Besitzverhältnisse. Was dem Toten gehört hat, geht in den Besitz anderer über“ (S. 50), die Freundschaft zu Robert war „Zufall“ (S. 49). Diese radikale Verweigerung einer Reflexion über das Eingreifen geschichtlicher Prozesse in das individuelle Leben zeigt sich zudem bei Jakob besonders drastisch, ja skandalös: Jakob verdient sein Geld als Rechtsanwalt mit der Restitution jüdischen Eigentums, das während der Nazi-Herrschaft widerrechtlich enteignet wurde. Während der Besitz der Opfer der Shoa vermeintlich wieder der Gerechtigkeit zugeführt werden kann und soll, bleibt das Leben der Ermordeten und Emigrierten im Bereich einer abstrakten Voraussetzung für den Besitzverlust, letztlich eine Leerstelle. Die Geschichtsschreibung der Täter, die ihre Opfer nicht nur physisch vernichten, sondern auch die Erinnerung an sie auslöschen wollten, wird – so macht Hackers Roman am 11. September deutlich – in Vergangenheit und Gegenwart fortgeschrieben.

Zweifellos, die mächtige mediale Geschichtsschreibung der Gegenwart erstickt das Bewusstsein für die Realität der Misshandelten und Getöteten in Gleichgültigkeit, Gewohnheit und Vergessen. *Die Habenichtse* ist „ein Gegenwartsroman, der uns die Lebenswirklichkeit der Mittdreißiger vor Augen führt, die die Welt zuweilen so distanziert betrachten, als sähen sie einen Film, der sie nichts angeht.“⁵ Ein genauerer Blick auf Isabelle soll nun aber zeigen, dass gerade der Verlust der lebensgeschichtlichen Dimension, der Erinnerung an die Opfer und Toten, als soziale Depravation, als Verlust an gesellschaftlicher Erkenntnis und als Handlungsschwäche gedeutet werden muss.

Isabelle erscheint sowohl in Berlin als auch in London als rastlose Spaziergängerin und Passantin im Großstadtdschungel – mit hohem Turnschuhverbrauch. Ihr sich Treiben-Lassen durch die Menge wird von Andras als „unerbittliche Ziellosigkeit“ diagnostiziert (S. 110). Damit kann und soll Isabelle hier als Aktualisierung von Walter Benjamins „Engel der Geschichte“ gelesen werden – in einer Rezeptionslinie wie sie Hannah Arendt in ihrem viel diskutierten Walter-Benjamin-Essay begründet hat. Hier heißt es über den „Engel der Geschichte“:

„Es ist der Flaneur, der in den Großstädten durch die Menge in betontem Gegensatz zu ihrem hastigen, zielstrebigem Treiben ziellos dahinschlendert, dem die Dinge sich in ihrer geheimen Bedeutung enthüllen, an dem ‚das wahre Bild der Vergangenheit‘ vorbeihuscht, und der in der Erinnerung das Vorbeigehuschte um sich versammelt. (...) In diesem Engel, den Benjamin in Klees *Angelus Novus* erblickte, erlebt der Flaneur seine letzte Verklärung. Denn wie der

Flaneur durch den Gestus des zwecklosen Schlenderns der Menge auch dann den Rücken weist, wenn er von ihr getrieben und mit ihr fortgerissen wird, so wird der ‚Engel der Geschichte‘, der nichts betrachtet als das Trümmerfeld der Vergangenheit, vom Sturm des Fortschritts rücklings in die Zukunft geweht.“⁶

Es können hier nur kurz einige wichtige Deutungsmöglichkeiten des ‚Engels der Geschichte‘ in Erinnerung gerufen werden. Benjamins Freund Gershom Scholem hat in ihm den Menschen als allgemeines Wesen erkannt, von Haselberg die geschichtliche Wirklichkeit, Kaiser identifiziert ihn als göttlichen Boten des jüdischen Messianismus, Hering sieht im Engel die personifizierte Theologie, die ohne politisches Wissen zur Ohnmacht verdammt sei.⁷

Hatte Walter Benjamin selbst gerade in seinem Karl-Kraus-Essay den Engel der Geschichte zum Boten der Leidensgeschichte und Idealbild einer rettend-destruktiven Haltung gegenüber der Überlieferung erkoren,⁸ so erscheint die Kindfrau ohne Erinnerung – Isabelle – deren Ehemann Jakob ohne Wiedersehen verschwunden gewesen wäre „in der Gleichgültigkeit ihres Vergessens“ (S. 37), als geradezu polemisch eingesetzte Negativfolie des verklärten Flaneurs: indem Isabelle nicht zum Stillstand gebracht werden kann, wirkt sie als defizitäre Engelsfigur mit zerbrochenen Flügeln, die dem entfesselten, Trümmer werfenden Fortschritt nichts entgegenzusetzen hat. Benjamins Engel hat das Antlitz der Vergangenheit zugewendet. Damit greift Benjamin auf Vorstellungen der jüdischen Mystik zurück, die Erlösung als Wiederherstellung des ursprünglichen Ganzen, als Tikkun, begreifen. Die futurisch gedachte Erlösung ist also Restitution des idealen Zustands der Vergangenheit.⁹ Peter Szondi fasst deshalb Benjamins Denken prägnant als „Hoffnung im Vergangenen“¹⁰. Damit „gewinnt die Gegenwart jedoch ihren Sinn erst im Verhältnis zur Vergangenheit“¹¹. Der im Anblick der Vergangenheit zur Erstarrung gebrachte Engel erkennt im Blick zurück die in der Gegenwart neu ansetzende Katastrophe – „Wo eine Kette von Begebenheiten vor *uns* erscheint, da sieht *er* eine einzige Katastrophe“¹². Die Gegenwart der Vergangenheit gibt also an, „was die Glocke geschlagen hat“¹³. Für Hackers geschichts- und erinnerungslosen, blinden Engel Isabelle wird folglich die Gegenwart zur leeren Zeit, eine Jetztzeit, die sich der Korrektur der Irrtümer der Vergangenheit und der Erschließung neuer Möglichkeiten verweigert. Ein Beispiel aus dem Erleben der Flaneurin sei hierzu angeführt:

„und als sie ungeschickt aus dem Gewühl herausschlingerte, sah sie eine Blumenverkäuferin, die aus Eimern die letzten Sträube packte, hinter ihr erschien eine jüngere Frau, griff nach den Eimern, leerte das Wasser mit einem Schwung auf die Straße, sie kam Isabelle seltsam bekannt vor, nur war sie dünn, fast mager, und als sie sich aufrichtete und zur Seite drehte, sah Isabelle ihr Gesicht, entstellt von einer Narbe, die von der Schläfe bis zum Kinn reichte,

flammendrot, hässlich. Als wäre die Wunde nicht genug gewesen, war sie schlecht verheilt, und das Gesicht war gezeichnet, ein Inbild der Bössartigkeit, die Menschengesichter zerstörte. Aber vielleicht war es ein Unfall, dachte Isabelle. In ihrem Erschrecken achtete sie nicht darauf, dass die Ältere sie beobachtete, näher kam, das Gesicht zornig, verächtlich, und Isabelle mit einer Handbewegung wegscheuchte, ohne ein Wort zu sagen, wie man ein gaffendes Kind verjagt.”¹⁴ (S.174)

Hinter der durch die Flammenschrift der Narbe gezeichneten Frau vermutet der Leser Isabelles Doppelgängerin Mae, die nach der Gewaltattacke ihres Freunds Jim untergetaucht ist. Geschichte als Unfall und Zufall. Maes Narbe bleibt unverheilt, eine ungelesen zurückgelassene Flammenschrift - vergessen. Hier ist Anne Kraume zu widersprechen, die das unauffällige Schuldigwerden an den Opfern der Gegenwart vom Umgang mit der deutschen Geschichte zu trennen versucht.¹⁵ Denn der an Nachgeborene und Zeitgenossen gleichermaßen gerichtete ethische Imperativ gegenüber den Opfern aus Vergangenheit und Gegenwart fordert das Eingedenk-Werden, den Stillstand des Engels. Denn „im Eingedenken war für die Juden ‚jede Sekunde die kleine Pforte, durch die der Messias treten konnte‘”¹⁶. Im Rückblick „sich vorzustellen, was sich der Überlebende nicht vorstellen kann”¹⁷ ist damit auch eine Aufgabe der Imagination angesichts einer nie endgültig fixierbaren Erinnerung. Mae, die „noch immer die Toten sehe, die Lebenden, die aus den Fenstern sprangen, in die Tiefe, dass sie ihre Schreie hören könne, dass sie hören könne, was die Leute redeten, die in den Aufzügen und in den Fluren eingeschlossen waren” (S. 28), verwirklicht in ihrer immer wieder geleisteten Imagination ein Toteneingedenken, das sich als unerträglicher Anspruch an die Gegenwart herausstellt, dem mit Gewalt geantwortet wird. „Rückwärts müsste man gehen, zurücklaufen, zurückspulen, was gewesen war bislang, um es zu löschen oder zu bestätigen” (S. 173) wünscht dagegen die in London orientierungslos gewordene Flaneurin Isabelle. Die Preisgabe der erinnerten Vergangenheit als Orientierung, der nicht zum Stillstand gebrachte Engel, entspricht der Negation von Hoffnung für die Zukunft.

„Im genormten, denaturierten Dasein der großstädtischen Massen”, so Brüggemann, „verliert der einzelne das Vermögen der Erfahrung, das integrative Vermögen, den geschichtlichen und lebensgeschichtlichen Zusammenhang [...], er bekommt kein Bild mehr von sich.”¹⁸ Die Nicht-Passionsgeschichte Isabelles, ihr Dasein als erkenntnisunfähiger Habenichts endet konsequenterweise im Typus der kinderlosen Hausfrau, die noch dazu naive Kinderbücher bebildert und dabei auf das Haushaltsgeld ihres Mannes angewiesen ist. Doch ist ihr mit dem misshandelten Mädchen Sara eine unliebsame Nachbarin entgegengestellt, die „den Anspruch auf ein inneres Auge, das gegen das Vergessen focht” (S. 44) aufs Neue postuliert.

3. „Wundervoll gelingende kleine Bombenattentate“. Sara ohne H

Unmittelbar mit dem Einzug Isabelles in die Londoner Wohnung verbunden ist das Erscheinen eines „Bucklicht Männleins“: Jakob, so heißt es in Kapitel 19, „war erleichtert, dass vor der Tür – Isabelle schaute aus dem Fenster – das kleine Mädchen nicht auftauchte, ein Bucklicht Männlein, unheimlich“ (S. 114). Zweifellos verweist diese Figur, in der der Leser das misshandelte Nachbarmädchen Sara erkennt, auf Walter Benjamins *Berliner Kindheit um 1900*. „Das Bucklicht Männlein“ ist in dieser miniaturhaften Autobiographie bzw. Anti-Autobiographie Benjamins in allen Fassungen als Abschlusstext fixiert. Das Männlein wird, so Anja Lemke, „zur Figuration des Vergessens, sowohl der Selbstvergessenheit als auch der mangelnden Aufmerksamkeit für die Umgebung. Dieser Augenblick der Unachtsamkeit kann immer erst nachträglich wahrgenommen werden.“¹⁹

Vergessen im Benjaminschen Sinne erhält eine bedrohliche Dimension, es impliziert Selbstgefährdung und soziale Unfähigkeit. Zugleich aber ist Vergessen Voraussetzung der Erinnerung, damit eine Bedingung der Offenbarung. Die erinnerte Vergangenheit ist durch das Vergessen entstellt, Kennzeichen der erinnerten, entstellten Vergangenheit ist der Buckel des Männleins. Wie wird nun Benjamins *bucklicht Männlein* in Hackers Roman neu interpretiert? Das *bucklicht Männlein* ist hier ein Mädchen, im Wachstum gehemmt, entstellt von den Schlägen des arbeitslosen Vaters, beschützt nur vom Bruder Dave. Ihr engster Spielgefährte ist die Katze Polly, mit der sie von ihrem Bruder durch den Kosenamen „little cat“ (S. 53) sogar gleichgesetzt wird. Saras Spielplatz – Terrasse und Garten, vom Vater als „Paradies“ bezeichnet (S. 53), erweisen sich als Orte ständig bedrohter Existenz. Ihre Puppe wird von einem breit grinsenden fremden Mann zwischen den Beinen am Gartenzaun gepfählt (S. 75), ihren Bären findet sie mit aufgeplatzttem Bauch auf der Terrasse (S. 222). Benjamin hat sich in seinen zahlreichen Essays zu Kinderspielzeug und Puppen dagegen gewehrt, dem Spielzeug den Status eines autonomen Sonderlebens zuzugestehen,²⁰ sondern vielmehr von einer Auseinandersetzung der Erwachsenen mit der Kindheit im Spielzeug gesprochen (also nicht der Kinder mit den Erwachsenen).²¹ Die rein destruktive Rolle, die hier Erwachsene in Saras Kindheit spielen, zeigt eine zerstörerische Gesellschaftsordnung auf, die sich der Zukunft nicht verpflichtet fühlt. Spielen, so hat Benjamin provokant formuliert, sei „Verwandlung der erschütterndsten Erfahrung in Gewohnheit, das ist das Wesen des Spielens.“²²

Erschütterndste Erfahrung in Gewohnheit zu verwandeln – diese Wesensdefinition des Spielens enthält natürlich auch eine höchst anarchische Komponente. Benjamin zitiert genüsslich aus einem Aufsatz von Mynona aus dem Jahr 1916: „Wundervoll gelingende kleine Bombenattentate mit entzweigehenden, heilbaren Prinzen, Warenhäuser mit automatisch funktionierenden Brandstiftungen, Einbrüchen, Diebstählen. Auf vielerlei

Weisen ermordbare Opfer - und die zu ihnen gehörenden Mörder-Puppen – mit allen einschlägigen Instrumenten, Guillotine und Galgen möchten wenigstens meine Kleinen nicht mehr missen.’ (...).”²³ Dieser alles andere als harmlose Blick in die häusliche Kinderstube lässt uns in Saras Gartenwelt vor dem Hintergrund des 11. September eine minimalistische Weltgeschichte erkennen, eine Totalität im Kleinen und Unscheinbaren, ebenso wie Dave Sara die Vollkommenheit eines fast unsichtbaren Staubkorns schildert (Vgl. S. 136). Werfen wir einen Blick auf Saras alles andere als harmlose Spiele:

„Es ist das Untier, flüsterte das Pferd schauernd, du musst es erschlagen, um den Zauber zu brechen, siehst du seine Augen, du wirst niemals wachsen und groß werden, wenn sein Blick dich trifft, es schlug die Augen auf, beide Augen, dunkelgrün, schläfrig, wenn du je in die Schule willst wie alle anderen, ein kleiner Laut, als wollte Polly etwas sagen, schläfrig, aber das Pferd beschwor Sara, und so hob sie die Arme, reckte sie hoch in den Himmel, um den Schlag gegen den Feind zu führen, der den Kopf hob, zum Angriff bereit, und Sara reckte sich, weiter hinauf, ein einziger Schritt noch nach vorne, und dann schlug sie zu. Pollys Schrei zerriß die Stille, mit gesträubtem Fell jagte sie den Baum hinaus, fauchend, auf den untersten Ast, der ihr keinen Halt bot, da sie mit dem verletzten Hinterbein abglitt, mühsam auf die Mauer zukroch (...).” (S.224).

Mit Pollys Verletzung durch Sara ist ihre gesellschaftliche Isolation beendet, ihre Exodus in die Freiheit vorbereitet. Isabelle hat den Vorfall beobachtet, klettert über den Gartenzaun und holt die Katze zu sich, lässt aber Sara gleichgültig die regnerische Nacht über im Garten. Schließlich verscheucht Isabelle die lästige Katze, der Drogendealer Jim tötet Polly, indem er sie an die Wand wirft. Jim, der sich Isabelle gegenüber als personifizierter Tod (Vgl. S. 266) stilisiert hatte und selbst vom Todesengel bedroht wird (Vgl. S. 244), zwingt schließlich mit offenem Messer Isabelle, dem blutenden, nach Urin und Fäkalien stinkenden Mädchen Sara zu helfen.

Hier erscheint mir eine ganz bemerkenswerte Durchbrechung einer sukzessiven Linie von Gewaltsteigerung vermittelt zu werden wie sie im Lied *Had Gadya* vorgezeichnet ist. Bei *Had Gadya* handelt es sich um ein *p sach* - Lied, das am Ende des *seder*-Mahls, also am 1. *p sach* -Abend, gesungen wird.²⁴ In dem 10-strophigen Lied kauft sich ein Vater für zwei *zuzim* ein Kind; eine Katze frisst das Kind, ein Hund beißt die Katze zu Tode, der Hund wird von einem Stock geschlagen, der Stock wird vom Feuer verbrannt, Wasser löscht das Feuer, ein Ochse trinkt das Wasser, ein *shohet* schlachtet den Ochsen, der Todesengel tötet den *shohet*, schließlich löscht Gott den Todesengel aus. Der Refrain „*Had Gadya*” (ein einziges Kind) wird von jüdischen Kommentatoren allegorisch auf das unterdrückte jüdische Volk bezogen. Gott erscheint als Vater, die Katze steht für Assyrien, der Hund für Babylon,

der Stock für Persien, das Feuer für Makedonien, das Wasser für Rom usw. Das Lied-Ende verweist auf die messianische Errettung: Gott befreit das einzige Kind. Had Gaya repräsentiert nicht zuletzt auch eine Symbiose deutsch-jüdischen Zusammenlebens, es scheint auf das deutsche Bänkellied „Der Herr der schickt den Jockel aus“ zurückzugehen.²⁵ Indem in Hackers Roman *Die Habenichtse* auf die gewalttätige Struktur der Weltgeschichte und des unterdrückten jüdischen Volks zurückgegriffen wird, werden dennoch entscheidende Veränderungen vorgenommen: Sara nimmt selbsttätig den eigentlich in der Zukunft drohenden Stock in die Hand. Das Modell sich wiederholender, aufschaukelnder Gewalt und Rache verliert seine Gültigkeit. Das Gebet, um das in Benjamins *bucklicht Männlein* das Männlein für sich bittet, und das für Benjamin säkular als „natürliches Gebet der Seele“²⁶, als Aufmerksamkeit formuliert werden muss, soll nun – wie aller Kreatur – der Katze gelten (Vgl. S. 271).²⁷ Die Kausalkette der Gewalt ist durchbrochen, indem eine Perspektivierung der Opfer erzwungen wird. Jim zwingt Isabelle, Sara zu helfen. „Isabelles unberührt scheinendes Gesicht reizt ihn zu einer grausamen Therapie der Konfrontation mit dem Leiden anderer.“²⁸ Jims Therapie steigert sich zu einem Gerichtsverfahren über die Gleichgültigkeit Isabelles, zu einem vorweggenommenen jüngsten Gericht: „Aber es ist alles aufgelistet, egal, ob einer es weiß oder nicht. Und ich habe dich gesehen“ (S. 273), schließlich: „ich bringe dir bei, wie man etwas nicht vergisst“ (S. 274). Isabelles geschlossene Augen geben dabei „ein Totenreich für wenige Minuten“ preis (S. 273).

Die messianische Befreiung, die in *Had Gaya* von Gott erhofft wird, reklamiert auch die rebellierende, die Arme in den Himmel streckende Sara für sich bereits in der Gegenwart – als Aufmerksamkeit und Forderung nach Beachtung durch die Gesellschaft. „Jede Kindheit“, so heißt es in *Die Habenichtse*, sei „eine Auflistung des Überlebens und eine der Fremdheit, [...] eine Geschichte des Exils und der Scham“ (S. 44). Gefährdung und Chance zugleich liegen im Inneren der individuellen Kindheitserfahrung verborgen. Benjamins Anliegen, im „Innern [der Kindheit F. F.] spätere geschichtliche Erfahrung zu präformieren“²⁹, weist der Erinnerung an die eigene Kindheit Schlüsselfunktion für die Diagnose der Gegenwart zu. Die tödlichen Spiele der Erwachsenen in Saras Garten bezeugen Saras eminente Gefährdung. Das *bucklicht Männlein*, die Figuration des Vergessens, das als Bedingung einer einsetzenden Erinnerung gesehen werden muss, setzt für Isabelle die unüberwindliche Differenz zwischen Kindheit und Erwachsensein. Es „verhindert auf diese Weise den falschen Schein einer Kontinuität von Kindheit und Erwachsenenleben“³⁰. Isabelle kann vor Sara, deren Mutter ihr Alter hat (Vgl. S. 235), nicht weiter als Kind bestehen. Das lebenszeitliche und geschichtliche Kontinuum ist durchbrochen. Saras Revolte erweist sich dabei als messianisches Handeln in der Jetztzeit, sie nimmt das Jüngste Gericht

vorweg. In Saras angezettelter Gartenrevolution zeigt sich die Verpflichtung des Romans gegenüber Benjamins monadologischem Verfahren. Es geht nicht um stringent geklärte Universalgeschichte: „den Blick statt auf die lückenlose Folge der Ereignisse auf das einzelne Glied dieser Kette zu richten und an ihm in einem Augenblick des Verweilens monadologisch den Gewaltzusammenhang der Totalität zu entziffern“³¹ – dies führt der Roman sowohl in der Auflösung der Gewaltkette des *Had Gadya* als auch in seiner Kontexturierung mit dem 11. September vor. Sara begründet so „einen Begriff der Gegenwart als >Jetztzeit<, in welcher Splitter der messianischen eingesprenkt sind.“³², wie Benjamin dies fordert. Schon Saras Name hätte uns ja stutzig machen müssen: „Sara ohne H“ nennt sie ihr Bruder Dave. Dies macht hellhörig. Verweist er doch auf Sara, die Frau Abrahams, der Gott noch im hohen Alter ein Kind schenkt und dies mit einem neuen Namen besiegelt: „Deine Frau Sarai sollst du nicht mehr Sarai nennen, sondern Sara (Herrin) soll sie heißen. Ich will sie segnen und dir auch von ihr einen Sohn geben. Ich segne sie, so dass Völker aus ihr hervorgehen; Könige über Völker sollen ihr entstammen.“ (Gen 17, 15f.)³³ Saras Name, der die Bedrohtheit ihrer Existenz sinnfällig zum Ausdruck bringt („Manchmal verschwand der Name vollständig. Sie selbst war noch da, aber der Name war verschwunden, wie das H.“ S. 53), ist zugleich Verheißung. Der dialektische Umschlag von Hoffnungslosigkeit in zu realisierende Veränderung ist gerade für die Geschichtsphilosophie Benjamins charakteristisch: „Der Zustand der tiefsten, hoffnungslosen Entstellung, der der völligen Illusionslosigkeit, ist in Benjamins geschichtstheoretischer Konstruktion der Zustand, in dem die Hoffnung auf die Veränderung des Ganzen durch eine künftige Gesellschaft ihren Grund hat.“³⁴ Nicht eine Fort- und Festschreibung der Opfergeschichten gilt es also zu leisten, sondern eine – auch gewalttätige – Durchbrechung des (Zeit)Kontinuums, die allein erst die Gegenwart wieder sinnhaft erfahrbar macht.

Der Verlust von Vergangenheit und Gegenwart beschwört den Einbruch der medial banalisierten, kommerziell verwerteten Gewalt in die Lebenswirklichkeit geradezu herauf. Für Isabelle durchbricht physische Gewalt das leere Zeitempfinden.³⁵ Gerade hier liegt die zentrale Provokation von Hackers Generationenporträt. Vor dieser bedrohlichen Gewaltkulisse soll Benjamins Forderung, Splitter der messianischen Zeit in der Jetztzeit zu begründen, hier zum Schluss auch an Hackers Roman *Die Habenichtse* herangetragen werden. Inwieweit reflektiert letztlich der Roman das Dilemma, leeres Zeitkontinuum wieder mit messianischer Jetztzeit zu erfüllen?

4. Messianische Zeit. Über die Reaktualisierung eines Benjaminschen Zeitverständnisses

Der Roman setzt – wie gezeigt – die Ereignisse des 11. Septembers in engen Kontext mit dem Schicksal des jüdischen Volkes: das Vorbeiziehen des Würgeengels als Überleben und Errettung aus Gefahr, das beim seder-Mahl gesungene *Had Gadya* als Entwurf einer Gewaltkette, die durchbrochen werden kann. Inwieweit dieses zweifellos streitbare Unterfangen, dem 11. September die Struktur eines passah-Eingedenkens einzuschreiben, auch den Versuch darstellt, sich von einer postmodernen ‚Abdankung der großen Erzählungen‘ im Sinne Lyotards zu distanzieren, kann hier nur zur Diskussion gestellt werden.³⁶

Als bedeutsamer Referenztext des Romans erweist sich zweifelsohne das Werk Walter Benjamins. Benjamin hatte die Theologie in seiner berühmten ersten These *Über den Begriff der Geschichte* als buckligen Zwerg bezeichnet, der „heute bekanntlich klein und hässlich ist und sich ohnehin nicht darf blicken lassen“³⁷ und dennoch als „Meister im Schachspiel“³⁸ der Geschichte fungieren kann und muss. Benjamins messianisch aufgeladene Jetztzeit, die sich als in der Gegenwart vollziehendes Jüngstes Gericht begreift, stellt sich als radikale Forderung an die „Habenichtse“ der Gegenwart dar. So kann der Engel der Geschichte in Isabelle nicht abdanken, ihm ist mit Mae eine Doppelgängerin zur Seite gestellt, die entsetzt feststellt: „Und die Toten (...), die wir vergaßen, rufen nach uns“ (S. 28).

Bushs Rede nach dem 11. September, dass nichts sei, wie es war, ein wirkungsmächtiges Modell der Geschichtsschreibung, wird im Roman häufig variiert, erweist sich im Benjaminschen Sinne jedoch als undialektische Ziellosigkeit der Geschichte. Diese undialektische Ziellosigkeit gilt es für Benjamin zu dechiffrieren, stillzulegen. „Denn Benjamins Erkenntnismethode des Eingedenkens fixiert im Lichte der Erlösung vermittelt dialektischer Bilder diesen geschichtlichen Fortschritt als eine einzige Katastrophe, um damit die Notwendigkeit zu begründen, ihn abubrechen und um die Chancen für einen solchen Abbruch sichtbar zu machen. Diese Chancen, die jeweiligen Ur-Sprünge der Befreiung, ergeben sich nicht in der Logik des Fortschritts, die eine der Herrschaft ist, sondern *ent-springen* ihr *gegen* sie“³⁹, so Thielen. Erst in der Erkenntnis, dass alles so geblieben ist, wie es immer war, – dies die Perspektive von Dave und Sara (Vgl. S. 222), setzt sich die Voraussetzung für ein messianisch gedachtes „Alles wird anders“ – wie es der erste Satz des Romans ja auch als programmatische Hoffnung postuliert. „Groß und revolutionär ist nur das Kleine, das >Mindere<“⁴⁰ konstatieren Gilles Deleuze und Félix Guattari in ihrem Kafka-Buch, das sich als Plädoyer „Für eine kleine Literatur“ versteht.

Dass damit dem Erzählen an sich eine eminent ethische Bedeutung zugewiesen wird, kann hier mit Verweis auf Isabelles Kindheitserzählung als

Wachwerden des inneren Auges (Vgl. S. 44) und der herausragenden Rolle des Märchens für Saras Aufbegehren (Vgl. S. 224) nur angedeutet werden. Nicht zuletzt ist es ein Besuch der Theatervorstellung von Shakespeares *King Lear*, der bei Isabelle mehr Schrecken hervorzurufen vermag als der Vergewaltigungsversuch: der Bühnen-Narr wird zur realen Person, die Isabelle nach der Vorstellung fluchend verfolgt, damit zwischen Wirklichkeit und Fiktion, Bühne und Lebenswelt oszilliert, nicht fixiert oder verortet werden kann. Das vom Tod her gedachte „*Thou'lt come no more, never, never, never, never, never*“ King Lears macht Isabelle durch seine Enthüllung der Leere der Jetztzeit Angst – es ist die Perspektive eines vergeblich rückblickenden Denkens (Vgl. S. 167-169) – und damit die der einsetzenden Erinnerung. Dieses komplexe Ineinander von Fiktion und Wirklichkeit führt im Vergewaltigungsversuch auf die Spitze getrieben eine Wirklichkeit „im Modus der Zitathaftigkeit, der Fiktionalität, der Tiefenlosigkeit“⁴¹ vor, die Gefahr und Gewalt als potentialisierte Fiktion erscheinen lässt, eben als „nicht mehr real“ (S. 171) oder: „Auch das, was einem selber zustieß, löste sich auf“ (S. 172). Wenn hier Fiktion mächtiger als gewalttätige Wirklichkeit inszeniert wird, so um in der Konfrontation die Fiktionalität der Wirklichkeit, ihre Oberflächenorientierung,⁴² zu zerbrechen. Die kontrastive Perspektive der Opfer - „Schauspieler, dachte Isabelle, aber das war es nicht, es war kein Schauspiel, nicht für Jim und Sara“ (S. 298) – verfügt über fiktionalisierte Wirklichkeit nicht im Sinne der Distanznahme und Entwirklichung, sondern verwirklicht das utopische Potential der Fiktion: „Der Lohn war die Freiheit, der Lohn war ein goldener Schatz, und jeder Wunsch ging in Erfüllung“ (S. 224), so Saras Märchenglaube, der damit auch ein Glaube an die Möglichkeit ihrer Befreiung ist.

Isabelle steht am Ende des Romans in Jims schweißdurchtränkten Klamotten als Benjaminscher Lumpensammler⁴³ vor ihrem verschlossenen Haus. Die unerbittlich ziellose Flaneurin ist zum Stillstand, zum Eingedenken gebracht. Doch sie blickt nicht zurück in die Vergangenheit, sondern in eine verriegelte Zukunft. Die Beziehung mit Jakob ist zerbrochen. „Es wird anders jetzt“ sagt Jakob leise (S. 308). Die ziellos fortschreitende Zeit ist auch über Jakob und Isabelle hinweggegangen. Die Hoffnung des „alles wird anders“ – von Sara eingelöst – findet im Romanende ihren dialektischen Umschlag. „Nur scheinbar paradox stehen in dem Roman gerade die, welche wirklich Verluste zu beklagen haben, nicht mit leeren Händen da. Sie wissen, was sie besitzen, weil sie verloren haben.“⁴⁴

Erst im augenblickshaften Bruch mit der Kontinuität der Zeit ist der Exodus aus der Gefangenschaft von Erkenntnisblindheit und Gewalt möglich. In *Tel Aviv. Eine Stadterzählung* heißt es schlicht: „Zum Beispiel gibt es fast jeden Tag einen Augenblick, in dem es möglich wäre, beinahe alles zu verändern.“⁴⁵ Diese diskontinuierliche Zeitauffassung ist nicht zuletzt auch eine „geheime Verabredung“ zwischen den Geschlechtern⁴⁶. So geht es im

Eingedenken an die Opfer der Geschichtskatastrophe weder um Erinnerungsrituale noch um abstraktes Pflichtbewusstsein. Denn „während die Beziehung der Gegenwart zur Vergangenheit eine rein zeitliche ist, ist die des Gewesenen zum Jetzt eine dialektische: nicht zeitlicher sondern bildlicher Natur“⁴⁷ Das Bild des Gewesenen im Jetzt der Erkennbarkeit und des Eingedenkens, die Konstellation von Vergangenem und Gegenwärtigen im geschichtlichen Bild entfaltet „das Gewesene zu seiner utopischen Aktualität“⁴⁸, macht messianische Jetztzeit realisierbar. Die Toten dürfen nicht abhanden kommen.

Endnotes

¹ Deutsches Wörterbuch. Hg. v. Jacob und Wilhelm Grimm. Bd. 4,2. Leipzig 1877. Sp. 77.

² Heike Hermann: Nur ein Stuch in der Seele. In: literaturkritik.de 10 (2006).

³ Den Romanzitate liegt folgende Ausgabe zugrunde: Katharina Hacker: Die Habenichtse. Frankfurt a. M. ⁸2006.

⁴ Hans-Ulrich Gumbrecht: Art. ‚Postmoderne‘. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Hg. v. Jan-Dirk Müller u.a. Bd. III. Berlin, New York 2003, S. 136-140, hier S. 137.

⁵ Heike Hermann: Nur ein Stuch in der Seele [Anm. II].

⁶ Hannah Arendt: Walter Benjamin. In: Dies.: Menschen in finsternen Zeiten. Hg. v. Ursula Ludz. München 1989, S. 185-242, hier S. 202f. Damit verdankt Isabelle nicht nur ihre Stellung in der Agentur der verstorbenen Hanna, sondern schlichtweg ihre literarische Existenz Hannah (Arendt).

⁷ Vgl. Heinrich Kaulen: Rettung und Destruktion. Untersuchungen zur Hermeneutik Walter Benjamins. Tübingen 1987 (Studien zur deutschen Literatur 94), S. 213 Anm. 19.

⁸ Vgl. Walter Benjamin: Karl Kraus. In: Ders.: Gesammelte Schriften II.1. Hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M. 1977, S. 334-367, hier S. 367. Die unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser herausgegebenen Gesammelten Schriften Benjamins. Frankfurt a. M. 1972ff. werden im folgenden zitiert als GS.

⁹ Vgl. Gershom Scholem: Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen. Frankfurt a. M. ⁸2004, S. 294.

¹⁰ Vgl. Peter Szondi: Hoffnung im Vergangenen. Über Walter Benjamin. In: Ders.: Schriften II. Redaktion Wolfgang Ietkau. Frankfurt a. M. 1978, S. 278-294.

¹¹ Stéphane Mosès: Der Engel der Geschichte. Franz Rosenzweig. Walter Benjamin. Gershom Scholem. Frankfurt a. M. 1994, S. 137.

¹² Walter Benjamin: Über den Begriff der Geschichte. In: GS I,2, S. 691-704, hier S. 697.

¹³ Ders.: Anmerkungen zu ‚Über den Begriff der Geschichte‘. Benjamin-Archiv Ms 444. In: GS I,3, S. 1250.

¹⁴ Benjamin gestand dabei gerade dem Kind wie dem Flaneur herausragende mnemotechnische Fähigkeiten zu: „So memoriert der Flaneur wie ein Kind, so besteht er hart wie das Alter auf seiner Weisheit.“ Walter Benjamin: Die Wiederkehr des Flaneurs. In: Ders.: GS III, S. 194-199, hier S. 198.

¹⁵ „War es in ihren beiden vorangegangenen Romanen, ‚Der Bademeister‘ (2000) und ‚Eine Art Liebe‘ (2003), noch eindeutiger um die deutsche NS-Vergangenheit und deren Folgen gegangen, so spielt das jetzt nur noch sehr mittelbar eine Rolle. Die Schuld, um die es in dem Roman „Die Habenichtse“ eigentlich geht, ist unauffälliger- und gerade

das macht ihn so radikal. Schuldig werden an sich selbst und an anderen, das kann man nämlich auch, indem man gar nichts tut – das zeigt die traurige Geschichte von Isabelle und Jakob.” Anne Kraume: So soll es sein. In: taz 16.03.2006.

¹⁶ Stéphane Mosès: Der Engel der Geschichte [Anm. XI], S. 159.

¹⁷ Friedmar Apel: Erinnerung und Wissen bei Saul Friedländer und Katharina Hacker. In: Das Gedächtnis der Literatur. Konstitutionsformen des Vergangenen in der Literatur des 20. Jahrhunderts. Hg. v. Alo Allkemper u. Norbert Otto Eke. Berlin 2006 (Zeitschrift für dt. Philologie. Sonderheft 125), S. 176-182, hier S. 181.

¹⁸ Heinz Brüggemann: Fenster mit brennender Lampe in schadhafte Mauer – Räume und Augenblicke in Walter Benjamins *Berliner Kindheit um 1900*. In: Ders.: Das andere Fenster: Einblicke in Häuser und Menschen. Zur Literaturgeschichte einer urbanen Wahrnehmungsform. Frankfurt a. M. 1989, S. 233-266, hier S. 264.

¹⁹ Anja Lemke: Gedächtnisräume des Selbst. Walter Benjamins „Berliner Kindheit um neunzehnhundert”. Würzburg 2005, S. 156.

²⁰ Vgl. Walter Benjamin: Altes Spielzeug. In: GS IV.1, S. 511-515.

²¹ Vgl. Ders.: Spielzeug und Spielen. In: GS III, S. 127-132, hier S. 128.

²² Ebd. S. 131.

²³ Ders.: Altes Spielzeug [Anm. XX], S. 515.

²⁴ Vgl. hierzu Art. ‚Had Gadya’. In: Encyclopedia Judaica. Bd. 7. Jerusalem 1971, Sp. 1048-1050.

²⁵ Vgl. Ebd., Sp. 1048.

²⁶ Ders.: Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages. In: GS II.2, S. 409-438, hier S. 432.

²⁷ Die Katze, mit der sowohl Sara (Vgl. S. 53) als auch Mae (Vgl. S. 30) identifiziert werden, vergegenwärtigt für Andras nicht zuletzt die jüdische Geschichte (Vgl. S. 196f.).

²⁸ Friedmar Apel: Nichts wird gut. In: FAZ 2.10.2006.

²⁹ Walter Benjamin: Vorwort zur ‚Berliner Kindheit’. ‚Fassung letzter Hand’. Zit. nach: Bucklicht Männlein und Engel der Geschichte. Walter Benjamin. Theoretiker der Moderne. Eine Ausstellung des Werkbund-Archivs im Martin Gropius-Bau 28. 12.1990 bis 28. April 1991. Gießen 1990, S. 39.

³⁰ Anna Stüssi: Erinnerung an die Zukunft. Walter Benjamins „Berliner Kindheit um Neunzehnhundert”. Göttingen 1977, S. 61.

³¹ Heinrich Kaulen: Rettung und Destruktion [Anm. VII], S. 220.

³² Walter Benjamin: Über den Begriff der Geschichte. Thesenanhang A In: GS I.2, S. 704.

³³ “The change of her name from the original Sarai (a princess of her own people) to Sarah devoted that henceforth she would be „a princess for all mankind” (Gen. R. 41:1). [...] Sarah was originally barren, but a miracle was performed to her after her name was changed from Sarai and her youth was restored (Gen R. 47:2)” Aaron Rothkoff: Art. ‘Sarah’. In: Encyclopedia Judaica Bd. 14. Jerusalem 1971, Sp. 866-869, hier Sp. 868.

³⁴ Heinz Brüggemann: Fenster mit brennender Lampe in schadhafte Mauer [Anm. XVIII], S. S. 250.

³⁵ Vgl. den Vergewaltigungsversuch S. 169f., das Aufschlagen Saras auf der Hauswand, das als „ein winziger Riss” im Kontinuum wahrgenommen wird (S. 171), sowie Jims gewalttätige Forcierung einer Hilfe für Sara (S. 273).

³⁶ Jörg Magenau hatte bereits an Hackers Roman *Eine Art Liebe* die „Erhöhung einer schicksalhaften jüdischen Heimatlosigkeit ins Mythisch-Allgemeine” kritisiert. Vgl. Jörg Magenau: Abel lebt, doch Kaim muß sterben. Ein Roman als Übertragung: Katharina Hackers jüdische Lebensgeschichte. In: FAZ 7.10.2003, S. L10.

³⁷ Walter Benjamin: Über den Begriff der Geschichte. In: GS I.2, S. 693.

³⁸ Ebd.

³⁹ Helmut Thielen: Eingedenken und Erlösung. Walter Benjamin. Würzburg 2005, S. 23.

⁴⁰ Gilles Deleuze, Félix Guattari: Kafka. Für eine kleine Literatur. Aus dem Frz. übersetzt

v. Burkhart Kroeber. Frankfurt a. M. 1976, S. 37.

⁴¹ Gerhard Regn: Postmoderne und Poetik der Oberfläche. In: Poststrukturalismus – Dekonstruktion – Postmoderne. Hg. v. Klaus W. Hempfer. Stuttgart 1992 (Text und Kontext 9), S. 52-74, hier S. 70

⁴² Zur Oberfläche („surface“) als Fundierungskategorie der Postmoderne vgl. Frederic Jameson: Postmoderne – zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus. In: Andreas Huysen, Klaus R. Scherpe: Postmoderne. Zeichen eines strukturellen Wandels. Reinbek bei Hamburg 1986, S. 45-102.

⁴³ „Die Methode der Verwendung besteht nicht etwa im Wegräumen, sondern in der Verwandlung des Abfalls: darin, dass es gar keinen Abfall gibt. Denn jedes Stück Abfall kann sich nach der destruktiven Arbeit des bucklicht Männlein als Monade darstellen.“ Marianne Schuller: Ent-Zweit – Zur Arbeit des „bucklicht Männlein“ in Walter Benjamins *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*. In: Anja Lemke, Martin Schierbaum (Hgg.): „In die Höhe fallen“. Grenzgänge zwischen Literatur und Philosophie. Würzburg 2000, S. 141-149, hier S. 148.

⁴⁴ Friedmar Apel: Nichts wird gut [Anm. XXVIII].

⁴⁵ Katharina Hacker: Tel Aviv: Eine Stadterzählung. Frankfurt a. M. 2006, S. 133.

⁴⁶ Heinrich Kaulen: Rettung und Destruktion [Anm. VII], S. 232.

⁴⁷ Giorgio Agamben: Die Zeit, die bleibt. Ein Kommentar zum Römerbrief. Frankfurt a. M. 2006, S. 162.

⁴⁸ Heinrich Kaulen: Rettung und Destruktion [Anm. 7], S. 232.

Literaturverzeichnis

Giorgio Agamben. *Die Zeit, die bleibt. Ein Kommentar zum Römerbrief*. Frankfurt a. M. 2006.

Friedmar Apel. „Erinnerung und Wissen bei Saul Friedländer und Katharina Hacker“. In: *Das Gedächtnis der Literatur. Konstitutionsformen des Vergangenen in der Literatur des 20. Jahrhunderts*. Hgg. v. Alo Allkemper u. Norbert Otto Eke. Berlin 2006 (Zeitschrift für dt. Philologie. Sonderheft 125), S. 176-182.

---. „Nichts wird gut.“ In: *FAZ* 2.10.2006.

Hannah Arendt. „Walter Benjamin.“ In: *Dies.: Menschen in finsternen Zeiten*. Hg. v. Ursula Ludz. München 1989, S. 185-242.

Walter Benjamin. *Gesammelte Schriften. Unter Mitwirkung v. Theodor W. Adorno u. Gershom Scholem*. Hgg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M. 1972ff. (zitiert als GS).

---. *Vorwort zur ‚Berliner Kindheit‘, ‚Fassung letzter Hand‘*. Zit. nach: *Bucklicht Männlein und Engel der Geschichte. Walter Benjamin. Theoretiker der Moderne*. Eine Ausstellung des Werkbund-Archivs im Martin-

Gropius-Bau 28. 12.1990 bis 28. April 1991. Gießen 1990. S. 39.

Heinz Brüggemann. „Fenster mit brennender Lampe in schadhafter Mauer – Räume und Augenblicke in Walter Benjamins *Berliner Kindheit um 1900*.“ In: Ders.: *Das andere Fenster: Einblicke in Häuser und Menschen. Zur Literaturgeschichte einer urbanen Wahrnehmungsform*. Frankfurt a. M. 1989, S. 233-266.

Gilles Deleuze, Félix Guattari. *Kafka. Für eine kleine Literatur*. Aus dem Frz. übersetzt v. Burkhard Kroeber. Frankfurt a. M. 1976.

Deutsches Wörterbuch. Hrsg. v. Jacob und Wilhelm Grimm. Bd. 4,2. Leipzig 1877.

Hans-Ulrich Gumbrecht. „Art. Postmoderne.“ In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Hg. v. Jan-Dirk Müller u.a. Bd. III. Berlin, New York 2003, S. 136-140.

Katharina Hacker. *Tel Aviv. Eine Stadterzählung*. Frankfurt a. M. ⁴2006.

---. *Die Habenichtse*. Frankfurt a. M. ⁸2006.

,Had Gadya'. In: *Encyclopedia Judaica*. Bd. 7. Jerusalem 1971, Sp. 1048-1050.

Heike Hermann. „Nur ein Stich in der Seele.“ In: *literaturkritik.de* 10 (2006).

Frederic Jameson. „Postmoderne – zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus.“ In: *Postmoderne. Zeichen eines strukturellen Wandels*. Hgg. v. Andreas Huysen, Klaus R. Scherpe. Reinbek bei Hamburg 1986, S. 45-102.

Heinrich Kaulen. *Rettung und Destruktion. Untersuchungen zur Hermeneutik Walter Benjamins*. Tübingen 1987 (Studien zur deutschen Literatur 94).

Anne Kraume. „So soll es sein.“ In: *taz* 16.03.2006.

Anja Lemke. *Gedächtnisräume des Selbst: Walter Benjamins „Berliner Kindheit um neunzehnhundert“*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005.

Jörg Magenau. „Abel lebt, doch Kaim muß sterben. Ein Roman als Übertragung: Katharina Hackers jüdische Lebensgeschichte.“ In: *FAZ* 7.10.2003, S. L10.

- Stéphane Mosès. *Der Engel der Geschichte: Franz Rosenzweig, Walter Benjamin, Gershom Scholem*. Frankfurt a. M.: Jüdischer Verlag, 1994.
- Gerhard Regn. „Postmoderne und Poetik der Oberfläche.” In: *Poststrukturalismus – Dekonstruktion – Postmoderne*. Hg. v. Klaus W. Hempfer. Stuttgart 1992 (Text und Kontext 9), S. 52-74.
- Aaron Rothkoff. „Art. ‘Sarah’.” In: *Encyclopedia Judaica* Bd. 14. Jerusalem 1971, Sp. 866-869.
- Gershom Scholem. *Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen*. Frankfurt a. M. ⁸2004.
- Marianne Schuller. „Ent-Zweit – Zur Arbeit des „bucklicht Männlein” in Walter Benjamins *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*.” In: „*In die Höhe fallen*”. *Grenzgänge zwischen Literatur und Philosophie*. Hgg. v. Anja Lemke, Martin Schierbaum. Würzburg 2000, S. 141-149.
- Anna Stüssi. *Erinnerung an die Zukunft : Walter Benjamins „Berliner Kindheit um Neunzehnhundert”*. Göttingen 1977.
- Peter Szondi. „Hoffnung im Vergangenen : Über Walter Benjamin.” In: *Ders., Schriften II*. Redaktion Wolfgang Ietkau. Frankfurt a. M. 1978, S. 278-294.
- Helmut Thielens. *Eingedenken und Erlösung : Walter Benjamin*. Würzburg 2005.

Walking at the Abyss:

Writing in Crisis and the Imagery of Walking in Wolfgang Borchert's Draußen vor der Tür and Inge Müller's Poetry

Sonja Wandelt

Die Straße weitergehen! Leben soll ich? Ich soll weitergehen? (Borchert 19)

Wolfgang Borchert's famous post-war drama *Draußen vor der Tür* poignantly expresses the inability of the protagonist Beckmann to continue walking and living after having experienced the atrocities of World War II. The relentless struggle of Beckmann to stay on the road – the road as a symbol of life that hauntingly pervades the drama – effectively reveals the feeling of paralysis at the moment of crisis. Similarly the post-war poet Inge Müller, who barely survived the bombings of Berlin at the end of World War II, uses the imagery of walking, running, and stumbling to articulate the daily effort in overcoming the experience of crisis, also guilt, and trauma: "Fuß vor Fuß, mühsam" (Müller 102). In both authors' works the 'natural' act of walking as a basic and almost automatic human activity has been disrupted through the overpowering experience of war and death. The obsession with walking hence conveys the writers' traumatic response, but also attempt to overcome the trauma. Both Borchert's drama and Müller's poetry are precarious walks at the abyss of death.

The theme of walking is indeed a familiar and prominent motif in literary history. Philipp Lopate's essay "The pen on foot: The Literature of Walking Around" and Peter Stallybrass' article "The Mystery of Walking" provide excellent introductions into the literature of walking. The perhaps most famous image of walking is the nineteenth century idea of the "flâneur," the contemplative and solitary city stroller.¹ The more recent example of W. G. Sebald's *The Rings of Saturn* resonates profoundly with Lopate's interpretation of the urban stroller: "The urban connoisseur is also an archaeologist of the recently vanished past...Superimposed over the present edifice, he cannot help seeing its former incarnation" (Lopate 185). Sebald's narrator ventures on a walk at the British shore, which is described as a palimpsest and at several moments presents the narrator with sights of pastness and destruction. Similar to Beckmann's and Müller's sensation of paralysis in response to war and death, Sebald's narrator declares "...the paralyzing horror that had come at

various times when confronted with the traces of destruction, reaching far back into the past. Perhaps it was because of this that, a year to the day after I began my tour, I was taken into a hospital in Norwich in a state of almost immobility” (Sebald 3). The ideas of mobility, trauma, and memory are intricately linked. In fact Sebald serves as a valuable point of connection between the more traditional literature of walking, and the motif of walking in crisis. The formerly natural act of walking, which inspires an engagement with the outside world, becomes impossible in the moment of crisis and trauma. Instead the individual has to struggle to regain mobility and to thus reclaim a role as active participant in life. Sebald’s novel presents both sides: the narrator’s engagement with outside stimulations and changes, and his inward confrontation with anxiety and immobility. Borchert’s and Müller’s texts, however, yet have to recover the ‘natural’ ability to walk and to face the outside world, since they are still trapped in the paralyzing moment of crisis and trauma.

This article seeks to read the imagery of walking in Borchert’s *Draußen vor der Tür* and in Inge Müller’s poetry as an expression of trauma and as an exclamation of the urgent need for direction in the moment of crisis. Shoshana Felman emphasizes the idea of direction and traveling in her book *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History* in her discussion of Paul Celan’s poetry, and Felman reminds readers of Celan’s comment: “I have written poems...so as to speak, to orient myself, to explore where I was and was meant to go...” (Felman 25).²

In his work *Jenseits des Lustprinzips* Freud famously proposed that even though man’s actions are primarily driven by a wish for pleasure fulfillment – the pleasure principle – there are nevertheless dreams, events, and behaviors, which cannot be explained in this way.³ One of Freud’s central examples is the occurrence of traumatic dreams. In the following discussion of Borchert’s drama it is worthwhile to keep in mind that the English translation of *Draußen vor der Tür* also includes the original subtitle “The Dream.” In fact, the whole play has often been interpreted as a nightmarish dream, and one might even suggest as an expression of Beckmann’s psychic trauma.

As a consequence of traumatic experiences, the pleasure principle is put out of action, and therefore allows for traumatic disorders. Freud emphasizes the uncontrolled, compulsory, and repetitive nature of trauma, which he explains as an attempt to master the stimulus that violently penetrated the protective shield of human consciousness retrospectively.⁴ By going back to the moment of horrific fright and injury, the patient transforms the moment of “Schreck” into a moment of “Angst.”⁵ “Diese Träume suchen die Reizbewältigung unter Angstentwicklung nachzuholen, deren Unterlassung die Ursache der traumatischen Neurose geworden ist” (Freud 32). This time, according to Freud, the inner defense system is prepared for the violent

intrusion, and is thus able “to bind”⁶ its protective forces and to confront the outside assault. The patient is therefore able to transform from a passive victim, who was suddenly and violently disrupted by external sways, into an active participant, who is primed for the aggressive intrusion, and who is hence able to master the situation.

I am convinced that this opposition of passivity and active agency, which Freud proposes, will soundly illuminate the reading of both Borchert’s and Müller’s work and their obsession with walking in the moment of crisis. The original loss of mastery following the traumatic experience is substituted elsewhere, here in the relentless and painful desire to resume the ability of walking again.

Between Life and Death: Wolfgang Borchert’s *Draußen vor der Tür*

Wolfgang Borchert’s drama *Draußen vor der Tür* was written only two years after the end of World War II and only one year before Borchert’s untimely death, and it has come to epitomize the despair and gloom of the immediate post-war years in Germany, a time in German culture that is remembered as “Trümmerliteratur.” Borchert tells the story of a soldier’s homecoming to his ruined hometown Hamburg after two years of imprisonment in Russia. After finding his son dead and his wife in the arms of another man, Beckmann throws himself into the water in an attempt to commit suicide. Yet the river Elbe tosses him back out and tells him to continue living. Beckmann ventures on a journey to find what is left of his former life. His parents, strong supporters of the Nazi regime, committed suicide after Germany’s capitulation. Utterly disturbed, Beckmann then seeks to confront his former military superior, the colonel, who during combat assigned Beckmann control over a group of soldiers. All of them died in battle. Beckmann feels paralyzed by his failure, and is overpowered by his feeling of responsibility. The colonel, on the other hand, has almost completely forgotten about the war, and leads a prosperous life with his family amidst the ruins of destruction. He has moved on, and is unwilling to be reminded of the war or to take on any responsibility for his actions in combat. Beckmann comes to realize that the hometown he has returned to is an apocalyptic world of horror and destruction, yet its people have managed to adapt and to continue living. Beckmann, however, quickly learns that he does not fit into this society anymore, and he becomes the man outside the door.

During his passage through the ruins of Hamburg, Beckmann frequently expresses his inability to continue walking and his desire to end his life. The idea of stasis is further emphasized by the fact that Beckmann has an injured leg, which he calls a ‘souvenir’ from war. Beckmann explains: “Mir haben sie die Kniescheibe gestohlen. In Russland. Und nun muss ich mit einem steifen Bein durch das Leben hinken. Und ich denke immer, es geht

rückwärts statt vorwärts” (Borchert 15). Beckmann’s injury works as an unsettling symbol of the everlasting presence of the war in Beckmann’s life, which also traps him in a state of trauma. Beckmann, overcome by grief, horror, and the weight of responsibility, often feels unable to continue to walk: “Aufstehen mag ich nicht mehr. . . Ich liege auf der Straße und sterbe. Die Lunge macht nicht mehr mit, das Herz macht nicht mehr mit und die Beine nicht” (Borchert 41). It is only the mysterious character “Der Andere” who pulls Beckmann back onto the road time and again: “Komm, die Straße ist hier oben” (Borchert 23), “Komm, hier ist deine Straße” (Borchert 34), “Komm, bleib oben, deine Straße ist noch lang” (Borchert 38).

Beckmann’s walk through his ruined hometown is a journey in a realm between life and death. Borchert evokes the struggle of an individual torn between the drive to live and the desire to die in an almost dream-like state. The ending of the drama is unresolved. It is unclear whether Beckmann ultimately decides to end his life or to take on the challenge of staying on the road and thus to live. The enigmatic quality of the play’s characters and motifs invited very diverse interpretations from hope to complete despair. This article attempts to illuminate the overall drama through psychoanalytic trauma theory, and thus reads the play as the expression of post-traumatic disorder, a reading, which is supported by the dream-like quality of the text and on the micro-level most poignantly by the image of walking. Beckmann is tormented by his constant struggle to walk and explains his first suicide attempt in the following way: “Ich konnte es nicht mehr aushalten dieses Gehumpel und Gehinke” (Borchert 14).

In his work, Freud stresses the notion of involuntary repetition-compulsion as a sign of traumatic disorder. Interestingly, Borchert’s drama makes incessant use of various repetition devices both on a structural level, and also in language. Beckmann repeatedly faces similar challenges and is literally left standing outside the door several times. He stands before closed doors, when he returns to his wife, he stands outside the apartment building his parents formerly lived in and faces a closed door, and finally he is left standing outside the colonel’s house. Furthermore, the character Beckmann is doubled by a similarly suicidal one-legged soldier, who on his return home from Russia finds his wife with another man, and then commits suicide. So not only does the audience follow Beckmann’s struggle of experiencing the same challenges over and over in the play, but this story is even repeated in the life of another character, another Beckmann. The use of repetition is even more salient in Borchert’s language. “Der Andere” is Beckmann’s constant companion throughout the play, yet the dialogue between these two characters changes very little in the course of the play. Beckmann incessantly utters his wish to leave the road and to commit suicide, while “der Andere” constantly forces Beckmann to return to the road. The speeches of both characters vary only

little, and are often direct repetitions of previous statements.

The enigmatic and interesting character in Borchert's play is "Der Andere," who functions as Beckmann's life force. "Der Andere" is described as having no face, only Beckmann can see or sense him, and nobody else. "Der Andere" constantly repeats his commands to continue on the road: "Steh auf, sag ich! Lebe!...Komm Beckmann, du mußt weiter" (Borchert 41). While Beckmann continuously threatens to kill himself, the character "Der Andere" is an active force trying to keep Beckmann alive and walking. In the context of Freud's trauma theory I would argue for two possible explanations of "Der Andere." Beckmann is overpowered by the trauma of war, imprisonment, guilt, and desolation. His only desire is to die, to follow his death drive ("Thanatos"). "Der Andere," on the other hand, comes to represent what Freud calls "Eros," or the life instinct. In the moment of crisis and trauma the split and conflict between these two separate instincts is visibly revealed. Furthermore "Der Andere" has still preserved his agency, which Beckmann through the experience of trauma has lost. Remember Freud's statement that traumatic responses are an attempt to regain the previously lost sense of mastery at the moment of shock. Beckmann is trapped in a position of passivity, emphasized through the imagery of his inability to walk and his injured leg. His repetitive-compulsive response in relentlessly confronting a voice within him that calls him to continue walking thus functions as Beckmann's effort to overcome passivity and to become an acting subject again. At the end of the play the character "Der Andere" has disappeared, and Beckmann shouts: "Wo bist du, Anderer? Du bist doch sonst immer da!" (Borchert 54). Even in a reading through the lens of psychoanalytic trauma theory, the ending remains ambiguous and inconclusive. The disappearance of "Der Andere" can be read as Beckmann's final recovery of mastery and agency, or as the triumph of his death drive and Beckmann's ultimate death.

Inge Müller: "Fuß vor Fuß" – Writing and Walking at the Abyss

The poet Inge Müller never received full attention or appreciation for her powerful literary work during her lifetime, and literary scholars have only recently rediscovered Inge Müller's poetry. Her first collected poetry edition *Wenn ich schon sterben muß* was published in 1985, almost twenty years after her death. Usually, discussions of Inge Müller's poetry follow her biography very closely; and, indeed, Müller's poetry is intensely informed by her private life. The lyrical voice of Müller explicitly refers to her parents, her childhood, and her traumatic experiences of death and devastation during the war. During the bombing of Berlin Inge Müller was buried under the rubble of a collapsed house for almost three days. When she was finally rescued, she found her parents dead. Intimate moments in her failed marriage to the renowned poet Heiner Müller

can equally be traced in her writings. Most prominently, however, scholars relate her poetry to her final suicide in 1966 at the age of 41 years. Her ample use of death imageries throughout her poems unquestionably invites this reading, and Müller's poetry indeed depicts a constant struggle between life and death. "Die Gedichte geraten zu Experimenten auf Leben und Tod," according to one critic (Heydrich 823). Inge Müller's mode of writing has also been compared to the work of the better-known American poet Sylvia Plath, who is often understood as a representative of "confessional" poetry. Plath's now almost legendary suicide in 1963, only three years before Müller's death (also through gas), forms a very apparent, yet also uncanny, point of comparison between these two otherwise very different woman writers.

However this analysis of Müller's poetry will try to avoid interpreting her texts exclusively as ominous prophecies of her seemingly inevitable suicide. Instead the focus will be on Müller's engagement with her own history, her past, but also her wish for a future and her relentless quest to regain agency, which is expressed in the frequent motif of walking. Inge Müller's poetry will be read as the expression of personal trauma, and as the compulsory repetition of loss. Müller ceaselessly stumbles and falls, but does not give up in her attempt to walk. While the poet Müller realizes the paralysis caused by her traumatic experience of the war (and this also includes the acknowledgment of responsibility and guilt), her poetry manifests the insistent attempt to regain her mobility in order to be able to live.

Müller writes: "Schreiben wollt ich...Weitergehn" (Müller 41). To Inge Müller the act of writing manifests a processing of history, a moving on, or as the above quote suggests a 'walking on' from death and despair. Her text acts as an exclamation of unsettling grief and agony, and as a confrontation with her traumatically overpowering experience of survival. Her poetry can hence be perceived as an attempt to recuperate her lost sense of mastery, control, and identity, and to regain the illusion of completeness, and also as an endeavor to affirm life and survival. "Mit Gedichten entwirft sich Inge Müller die Vergewisserung zu leben," contends Jürgen Verdofsky in his analysis of Müller's poetry (Verdofsky 196). And Verdofsky continues with the chillingly fitting image: "sie schreibt um ihr Leben" (Verdofsky 197). Müller realizes the importance of writing and expression for her own life in the poem "Stufen," and in a voice of defeat she calls out: "Jetzt werd ich nicht mehr schreien – Daß ich nicht ersticke am Leisesein!" (Müller 113). Thus, the capitulation of articulating and actively engaging with trauma through writing is equal to a suffocating surrender and to ultimate death. In contrast, poetry means life: "Leben, (Leben.) Leben." (Müller 32). Yet it is still only life in parentheses, that is, life full of uncertainties, complexities, and ambiguities.

Traumatic infractions initiate a lasting sense of passivity and conquest in the consequently objectified individual (the victim or patient), asserts

Sigmund Freud in his discussion of trauma. The insistent return of traumatic responses is then explained as the urgent wish and desire to master the violent stimulus retrospectively, and to regain control and mastery. Accordingly, Müller's poetry similar to Borchert's drama can be read as a struggle to reclaim agency, and to rediscover her lost identity. A vivid example of this process is her poem "Unterm Schutt III," in which she remembers the pivotal moment of sudden, traumatic disruption, when a house collapsed on her and left her buried under the rubble and trembling for survival for three days:

Als ich Wasser holte fiel ein Haus auf mich
Wir haben das Haus getragen
Der vergessene Hund und ich.
Fragt mich nicht wie
Ich erinnere mich nicht.
Fragt den Hund wie. (Müller 23)

In this remembrance of her very personal traumatic experience Inge Müller substantially changes her own role in the event. No longer is it the rubble of the collapsed house that almost crashed her to death. Instead, Müller recounts how she and a dog that was trapped in the debris with her carried the house until their final rescue. Thereby Müller transforms herself from the (inactive and defenseless) object of the event into a participating and vigorous subject. Hence she is able to master the formerly overpowering stimulus retrospectively. The motif of walking works in a very similar way.

The conflict or dichotomy between the subject's passivity and active control is compellingly captured in the metaphor of walking and running, which develops into a key motif in Müller's work. Already on the most basic level the idea of walking suggests vivacity, movement, and implies an acting subject. Thus, Müller's relentless, almost obsessive declarations of her ability to walk, but oftentimes also her struggle to do so ("Wenn ich stolpern muß"), become expressions of her survival, her desire to recover control, and her resolution to continue living, to move beyond and free herself from the tight grip of her suffocating past. Several poems adopt this motif in their titles, "Gehn," "Mein Fuß," "Stufen," or "Bergsteigen". The list of references to walking within the poems is extensive: "Ich lief und lief," "weitergehn," "von Schwäche starke Beine, meine, tragen mich herum," "Die Beine heben sich wieder / Rennen," "der erste Schritt," "im Laufen um nicht aufzugeben," "Und ging Fuß vor Fuß wie alle gehn," "sonst geht er nicht, der Fuß," "Laufen hab ich gelernt." Every single step becomes a challenge and a struggle for Müller, "Fuß vor Fuß mühsam" (Müller 102). The phrase "Fuß vor Fuß," which implies the constant awareness of every single step, appears in several of Müller's poems. In the poem "Tag" the narrator of the poem describes her daily routine, and begins: "Aufwachen. Aufstehen / Den Fuß vors Bett / Mut oder Unlust / Konzentrieren" (Müller 74). Oftentimes, Müller expresses her

resignation and her surrender: “Laufen will ich nicht mehr” (Müller 101). The image of walking and running hence becomes a metaphor of life and survival, the inability to walk on the other hand a poignant symbol of death, yet ultimately also liberation from the controlling presence of trauma. In the poem “Der schwarze Wagen” Müller creates the picture of a black carriage – a traditional metaphor of death – that comes to take people’s lives. Only those, who are able to run away quickly, will survive: “Und wer allein nicht laufen kann / Den nimmt der Wagen mit” (Müller 24). The dichotomy of active involvement, which life demands, and the passivity of death and trauma represents a perpetual conflict to Müller. “Was läuft bin ich / Was fällt bin auch ich,” declares the poet (Müller 120). Müller’s poems illustrate the language of trauma: the tormenting tension between life and death, the uncontrolled, yet relentless return to the moment of crisis, and her attempt to overcome her passivity, as indicated in the frequent references to walking.

The motif of walking in literature has a long history and has taken very different shapes. This article invites to look at the imagery of walking in literature of crisis through a psychoanalytic reading of trauma theory. Freud’s concepts of trauma, repetition-compulsion, and his dichotomy of Thanatos and Eros serve as focal points in the analysis of both Borchert’s and Müller’s work. Both texts reveal the protagonist’s or narrator’s fragile state at the abyss of death, which is expressed in their obsession and at the same time difficulty to walk. Müller reminds readers in one of her poems: “Ich lief und lief. Wer kann im Laufen weinen?” (Müller 13).

Endnotes

¹ In his essay “On Some Motifs in Baudelaire” Walter Benjamin explores the image of the ‘flâneur’ in Baudelaire’s poetry in relation to the emerging phenomenon of the crowd in urban settings. Benjamin illustrates both the fascination and at the same time repulsion of the individual stroller with the crowd. Other intriguing texts in this context are Edgar Allan Poe’s story “A Man of the Crowd,” Walt Whitman’s poem “City of Orgies,” James Joyce’s *Ulysses*, or Virginia Woolf’s *Mrs. Dalloway*.

² In recent years the study of memory and also trauma has attracted increasing attention, and the concept of trauma has gradually moved from a merely clinical term to a cultural notion. Influential texts on contemporary trauma studies are the essay collection *Trauma. Explorations in Memory*, published by Cathy Caruth in 1995, and Caruth’s study *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*, published in 1996. Cathy Caruth emphasizes the strong bond of trauma and (modern) history; “if PTSD [Post-Traumatic Stress Disorder] must be understood as a pathological symptom, then it is not so much a symptom of the unconscious, as it is a symptom of history” (Caruth, *Trauma* 5). Both of Caruth’s works are heavily indebted to Freud’s *Jenseits des Lustprinzips*, which was written in 1920. Freud’s psychoanalytic approach to the phenomenon of trauma has had immense and enduring impact on the study of traumatic neuroses in all fields. In her book *Trauma. A Genealogy* the author Ruth Leys declares Sigmund Freud as a “founding figure in the

conceptualization of trauma" (Leys 18).

³ In this context Freud devised his now legendary dichotomy of *thanatos* and *eros*.

⁴ Freud suggests the idea of a protective shield against harmful outside excitations and influences which he regards as a vital part of the living human being. He sees this image supported in anatomic studies of the brain, which locate the human consciousness at the outermost layer of the brain. See: Sigmund Freud, "Jenseits des Lustprinzips," *Gesammelte Schriften (Dreizehnter Band)* (Frankfurt: S. Fischer Verlag, 1963) 23: "Es muss an der Grenze von außen und innen liegen, der Außenwelt zugekehrt sein und die anderen psychischen Systeme umhüllen."

⁵ Earlier in the text, Freud suggested that only "Schreck" (fright), namely the abruptness and thus unexpectedness of an event could cause trauma. The integral defense mechanism is subdued, if it is not given enough time to evaluate the stimuli, and hence not able to prepare for them. According to Freud, once this vital shield is violently penetrated from outside, trauma results: Solche Erregungen von außen, die stark genug sind, den Reizschutz zu durchbrechen, heißen wir traumatische...Ein Vorkommnis wie das äußere Trauma wird gewiß eine großartige Störung im Energiebetrieb des Organismus hervorrufen und alle Abwehrmittel in Bewegung setzen. Aber das Lustprinzip ist dabei zunächst außer Kraft gesetzt. (Freud 29)

⁶ Cp. Freud's frequent usage of "Bindung."

Works Cited

Benjamin, Walter. "On some motifs in Baudelaire." *Illuminations*. New York: Schocken Books, 1969.

Benjamin, Walter. *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000.

Borchert, Wolfgang. *Draussen vor der Tür*. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1956.

Caruth, Cathy. "Trauma and Experience: Introduction." *Trauma. Explorations in Memory*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1995.

Felman, Shoshana and Laub, Dori. *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. New York and London: Routledge, 1992.

Fickert, Kurt J. "The Christ-Figure in Borchert's 'Draussen vor der Tür.'" *Germanic Review* 54 (1979): 165-169.

Freud, Sigmund. "Jenseits des Lustprinzips." *Gesammelte Schriften (Dreizehnter Band)*. Frankfurt: S. Fischer Verlag, 1963.

- Heydrich, Harald. "Inge Müller: Wenn ich schon sterben muß." *Weimarer Beiträge* 33 (1987): 815-823.
- Koller, Alexander. *Wolfgang Borchert's "Draussen vor der Tür." Zu den überzeitlichen Dimensionen eines Dramas*. Marburg: Tectum Verlag, 2000.
- Leys, Ruth. *Trauma. A Genealogy*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2000.
- Lopate, Phillip. "The pen on foot: The literature of walking around." *Parnassus: Poetry in Review* 18-19 (2-1; 1993): 176-212.
- Müller, Inge. *Wenn ich schon sterben muß*. Berlin: Aufbau Taschenbuch Verlag, 1997.
- Schmidt, Alfred. *Wolfgang Borchert. Sprachgestaltung in seinem Werk*. Bonn: Bouvier Verlag, 1975.
- Stallybrass, Peter. "The Mystery of Walking." *Journal of Medieval and Early Modern Studies* 32 .2 (2002): 571-580.
- Verdofsky, Jürgen. "Der Tod ist: nicht gefragt zu werden. Inge Müller tritt als Dichterin aus dem Schatten Heiner Müllers," *'Nun breche in in Stücke...' Leben, Schreiben, Suizid*, Ursula Keller ed. Berlin: Verlag Vorwerk, 2000.
- Weigel, Sigrid. "Télescopage im Unbewußten. Zum Verhältnis von Trauma, Geschichtsbegriff und Literatur." *Trauma. Zwischen Psychoanalyse und kulturellem Deutungsmuster*. Elisabeth Bronfen, Birgit R. Erdle and Sigrid Weigel (eds.). Köln: Böhlau Verlag, 1999.
- Wilson, Leslie A. "Beckmann, der Ertrinkende. Zu Wolfgang Borchert's 'Draussen vor der Tür.'" *Texas Studies in Literature and Language: A Journal of the Humanities* 10 (1968): 119-131

Jenseits des Organischen. Schleiermachers religiöse Geselligkeit zwischen „natürlicher Verbindung“ und Institutionalität

Thomas Bäumler

Eine *Politische Romantik* hat es nie gegeben: So jedenfalls ließe sich Carl Schmitts gleichnamige Polemik von 1919 zusammenfassen.¹ „In den Selbstbespiegelungen der Romantiker liegt so wenig eine Selbstobjektivierung, wie in ihrer Gemeinschaftsphilosophie ein politischer Gedanke oder in ihren geschichtlichen Konstruktionen eine Synthese.“² Dem Romantiker sei „Politik (...) so fremd wie Moral oder Logik.“³ Dieses vernichtende Urteil hat für Schmitt seinen Grund in einer romantischen Privilegierung der „unendlichen Möglichkeiten“ vor der „Bestimmtheit“ der konkreten Entscheidung. Die Romantiker zögen, so Schmitt, „den Zustand ewigen Werdens und nie sich vollendender Möglichkeiten (...) der Beschränktheit konkreter Wirklichkeit vor. Denn realisiert wird ja immer nur eine der unzähligen Möglichkeiten, im Augenblick der Realisierung sind alle andern unendlichen Möglichkeiten präkludiert.“⁴ Entscheidung sei also nicht möglich, ohne die „romantische Situation aufzugeben.“⁵ Politik aber heißt für Schmitt genau dieses: Entscheidung, Setzung, Realisierung.

Naturgemäß haben die Romantiker selbst ihre politische Bedeutung ganz anders eingeschätzt. Nach dem Verlust der traditionellen Legitimationsmuster sozialer und politischer Ordnung durch die Französische Revolution sahen sie in der Sozialphilosophie unvermittelt ihre literarischen Kompetenzen wie Phantasie, Einbildungskraft und das Experimentieren mit Formen, gefragt. So waren etwa die ästhetischen Religionsvisionen der Frühromantiker, wie sie sich in Friedrich Schlegels „Projekt einer literarischen Bibel“⁶ oder in Novalis' *Die Christenheit oder Europa* ausdrückten, angesichts eines durch den Zusammenbruch alter Ordnungen auseinander fallenden und von den Revolutionskriegen heimgesuchten Europas, im Sinne ihrer Zielsetzungen von neuer Einheitsstiftung und Homogenisierung keineswegs unpolitisch gemeint. „Europa soll durch die Religion vereinigt werden, aber Europa wird für die nächsten Generationen nur in der Deutschen Schule vorhanden seyn“,⁷ heißt es etwa in einer Notiz Schlegels, die zugleich anzeigt, welche Rolle sich gerade deutsche Literaten bei diesen literarischen Revolutionsprojekten zuschrieben. Man verstieg sich bisweilen zu der Überzeugung, auf lange Sicht die Französische Revolution an Wirkmächtigkeit

gar übertreffen zu können. „Die heilige Revolution“⁸ der Frühromantik hatte ihren Auslöser dabei – auch in der zunehmenden Ausdifferenzierung einzelner Lebensbereiche. Die damit einhergehende „Segmentierung und Partialisierung der Menschen unter den Bedingungen der arbeitsteilig-spezialisierten (...) Gesellschaft“⁹ ließ Re-Integrationsbemühungen als das Gebot der Stunde erscheinen. Unter dem Dach der Religion, so wollten es die Frühromantiker, sollte sowohl Europa seine kulturelle Einheit wieder finden, als auch der einzelne Mensch als „ganzer Mensch“¹⁰ wieder zu sich selbst kommen, „jenseits aller utilitären Zwecksetzungen“.¹¹

Matala de Mazza hat in ihrer Studie *Der verfasste Körper* versucht, die politischen Ambitionen der Romantiker ernst zu nehmen.¹² Dabei hat sie das Politische¹³ der romantischen Schriften jedoch nicht in einer vagen „Umgestaltung der Religion“¹⁴ ausgemacht, sondern präziser in einer diese Schriften durchziehenden Um-Schreibung „des christlichen Gedankens einer Leibeinheit“¹⁵ zur romantischen „Idee einer naturalen Gemeinschaft als Körper“.¹⁶ Die Bilder dieses idealen Kollektivkörpers wurden dabei in enger Anlehnung an das „Modell des Organismus“ entwickelt, das die „biomedizinischen Wissenschaften“ am Ende des 18. Jahrhunderts bereitstellten.¹⁷ Damit sollte dieser kollektive Körper als „soziales Doppel“ des ‚ganzen Menschen‘ ausgewiesen¹⁸ und seine „Körperlichkeit“ zudem naturwissenschaftlich fundiert werden.¹⁹ Carl Schmitt hat auch im Organismusgedanken nur ein Ausweichen der Romantiker in ein „höheres Drittes“ gesehen, das Gegensätze aufheben und damit Entscheidung unnötig machen sollte.²⁰ Anders gewendet lässt sich die Politische Romantik aber vor diesem Hintergrund auch als ein Projekt auffassen, das die (Re-)Naturalisierung der sozialen Ordnung als Versuch einer Antwort auf die Kontingenzerfahrungen der Französischen Revolution betrieb.

Schleiermachers bekannte *Reden über die Religion an die Gebildeten unter ihren Verächtern* von 1799 sind im Kontext dieser „heiligen Revolution“ der Frühromantik entstanden.²¹ Das darin entwickelte Konzept religiöser Geselligkeit partizipiert dabei augenfällig am genannten ‚Naturalisierungsprojekt‘. Der vorliegende Aufsatz will jedoch zeigen, wie Schleiermachers Arbeit an der Naturalisierung des Sozialen von Ansätzen eines kulturalistischen Institutionendenkens durchkreuzt wird, das sich mit dem Modell des natürlichen Organismus nur schwer verträgt, und Schleiermacher statt dessen in eine überraschende Nähe zur dezidiert anti-romantischen negativen Anthropologie eines Carl Schmitt und Arnold Gehlen rückt. Von diesem Befund ausgehend wird die Frage zu stellen sein, ob eine Reduzierung der Politischen Romantik insgesamt auf ein Ausweichen vor der Entscheidung einerseits oder auf (Re-)Naturalisierungsbemühungen des Sozialen andererseits der „Gleichursprünglichkeit von Romantik und politischer Moderne“²² tatsächlich angemessen Rechnung trägt.

I.

Schleiermachers *Reden* reagieren auf gleich zwei Revolutionen. Neben der Französischen Revolution sind sie vor allem geprägt von der epistemologischen Revolution Kants. Dessen „vollständige Destruktion der abendländischen Metaphysik“ hatte den ‚Gottesgedanken‘ „aus dem Bereich möglicher Erkenntnis ausgeschlossen“²³ und damit „Ontotheologie“ praktisch unmöglich gemacht.²⁴ Schleiermacher unternimmt daher in seinen *Reden* den Versuch, die Religion aus der Wahrheitsfrage gänzlich herauszuhalten, indem er ihr Wesen als völlig unabhängig von Metaphysik und Moral bestimmt und stattdessen im „unmittelbaren, erlebnismäßigen Umgang des Menschen mit dem Absoluten“²⁵ situiert. In der Folge wird „Gefühl“ im Gegensatz zu „Wissen“ zu einer zentralen Kategorie der Religion.²⁶

[Die Religion] begehrt nicht, das Universum seiner Natur nach zu bestimmen und zu erklären wie die Metaphysik, sie begehrt nicht, aus Kraft der Freiheit und der göttlichen Willkür des Menschen es fortzubilden und fertig zu machen wie die Moral. Ihr Wesen ist weder Denken noch Handeln, sondern Anschauung und Gefühl. Anschauen will sie das Universum, in seinen eigenen Darstellungen und Handlungen will sie es andächtig belauschen, von seinen unmittelbaren Einflüssen will sie sich in kindlicher Passivität ergreifen und erfüllen lassen. (...) sie will im Menschen nicht weniger als in allem andern Einzelnen und Endlichen das Unendliche sehen, dessen Abdruck, dessen Darstellung.²⁷

Die religiöse Anschauung als „das unmittelbare Transparentwerden des Endlichen für das Unendliche“²⁸ ist dabei in ihrem Kern als eine hoch individuelle, subjektive und präsentische Angelegenheit eines Ich konzipiert, die sich weder in einer philosophisch-theologischen Systematik, noch auch nur in Worte fassen lässt:

Anschauung ist und bleibt immer etwas Einzelnes, Abgesondertes, die unmittelbare Wahrnehmung, weiter nichts; sie zu verbinden und in ein Ganzes zusammenzustellen, ist schon wieder nicht das Geschäft des Sinnes, sondern des abstrakten Denkens. So die Religion; bei den unmittelbaren Erfahrungen vom Dasein und Handeln des Universums, bei den einzelnen Anschauungen und Gefühlen bleibt sie stehen (...). Ein System von Anschauungen, könnt Ihr Euch selbst etwas Wunderlicheres denken? Lassen sich Ansichten, und gar Ansichten des Unendlichen in ein System bringen? Könnt Ihr sagen, man muß dieses so sehen, weil man jenes so sehen mußte? Dicht hinter Euch, dicht neben Euch mag einer stehen, und alles kann ihm anders erscheinen.²⁹

In einem solchen Religionskonzept, so könnte man meinen, ist eigentlich kein Platz für eine allgemein verbindliche Repräsentation des religiösen

Gegenstandes. „Jeder Mensch“ trägt hier „eine religiöse Welt in sich, und keine“ gleicht der anderen.³⁰ Aber auch das individuell-präsentische religiöse Erleben selbst entzieht sich seiner Natur nach der adäquaten Kommunizierbarkeit. Und doch ist Schleiermacher als Frühromantiker auch und vor allem an Kommunikation und Gemeinschaftsstiftung interessiert. Es ist nun eine besondere Pointe der vierten Rede, wenn Schleiermacher gerade aus dem individuell-mystischen Charakter der religiösen Erfahrung religiöse Mitteilung und Gemeinschaftsbildung als anthropologische Notwendigkeiten ableitet.

Ist die Religion einmal, so muß sie notwendig auch gesellig sein: es liegt in der Natur des Menschen nicht nur, sondern auch ganz vorzüglich in der ihrigen. (...) In der beständigen (...) Wechselwirkung, worin er mit den übrigen seiner Gattung steht, soll er alles äußern und mitteilen, was in ihm ist, und je heftiger ihn etwas bewegt, je inniger es sein Wesen durchdringt, desto stärker wirkt auch der Trieb, die Kraft desselben auch außer sich an andern anzuschauen, um sich vor sich selbst zu legitimieren, daß ihm nichts als Menschliches begegnet sei. (...)

was zu seinen Sinnen eingeht, was seine Gefühle aufregt, darüber will er Zeugen, daran will er Teilnehmer haben. (...) Wie sollte er gerade das in sich festhalten wollen, was ihn am stärksten aus sich heraustreibt und ihm nichts so sehr einprägt als dieses, daß er sich selbst aus sich allein nicht erkennen kann?³¹

Schleiermachers religiöser Mensch setzt sich ins Verhältnis zu anderen aus einer epistemologischen Krise heraus. Am Beginn der religiösen Mitteilung steht ein anthropologischer Mangel. Das unbeherrschbar Überwältigende der mystischen Erfahrung ist es, was ihn zum Reden treibt, denn was ihn in der religiösen Schau „bewegt“, bleibt ihm zunächst selbst dunkel, ja es „prägt ihm nichts so sehr ein“ „als dieses, daß er sich selbst aus sich allein nicht erkennen kann“. Erst wenn er sein Inneres „äußert“ und die Wirkung seiner Äußerung „außer sich an andern anzuschauen“ vermag, legitimiert und stabilisiert sich das eigene diffuse Erleben und Fühlen in der Gewissheit, „daß ihm nichts als Menschliches begegnet sei.“ Nicht reine „Innerlichkeitskultur“³² ist es also, was im Zentrum von Schleiermachers Religionskonzept steht. Vielmehr verlangen schon die unmittelbarsten religiösen Gefühle eine erste Objektivierung, indem sie auch auf andere übertragen werden sollen. Nur über das Außen der Anderen scheint ein Zugang zum eigenen Inneren überhaupt möglich zu sein.

Ist so die Begrenztheit des Menschen in Sachen Religion der Ausgangspunkt für religiöse Mitteilung, so ist es eben diese Begrenztheit, die dem religiösen Redner „auch Hörer verschafft“:

Bei keiner Art zu denken und zu empfinden hat der Mensch ein so

lebhaftes Gefühl von seiner gänzlichen Unfähigkeit, ihren Gegenstand jemals zu erschöpfen, als bei der Religion. Sein Sinn für sie ist nicht so bald aufgegangen, als er auch ihre Unendlichkeit und seine Schranken fühlt; er ist sich bewußt, nur einen kleinen Teil von ihr zu umspannen, und was er nicht unmittelbar erreichen kann, will er wenigstens durch ein fremdes Medium wahrnehmen. Darum interessiert ihn jede Äußerung derselben, und seine Ergänzung suchend, lauscht er auf jeden Ton, den er für den ihrigen erkennt. So organisiert sich gegenseitige Mitteilung, so ist Reden und Hören jedem gleich unentbehrlich.³³

Im „Bewußtsein der Partikularität der eigenen Erlebnis- und Symbolisierungsgestalt“³⁴ liegt die Offenheit für die religiösen Äußerungen Anderer begründet. Der Theologe Ulrich Barth hat darin eines der „modernisierungstheoretischen Elemente“ in Schleiermachers *Reden* ausgemacht, da mit dieser Konstruktion religiöse Toleranz ins Wesen der Religion selbst verlegt werde.³⁵

Zunächst einmal sollte jedoch hier die so sich *organisierende* religiöse Mitteilung beim Wort genommen werden: In der „Wechselwirkung“ von Reden und Hören, Innen und Außen, Geben und Nehmen soll nämlich vor allem jenes Ganze entstehen, das um 1800 „in der naturphilosophischen Spekulation und eben auch im romantischen Denken des Politischen ‚Organismus‘ heißt.“³⁶ Wie die Wechselwirkung von Physis und Intellekt, Leib und Seele nach den biomedizinischen Wissenschaften dieser Zeit den „ganzen Menschen“ konstituiert,³⁷ so soll aus der wechselseitigen religiösen Mitteilung auch das Ganze der ‚wahren Kirche‘³⁸ hervorgehen.

Doch welcher Art genau hat diese Mitteilung zu sein, um einen religiösen Organismus buchstäblich ins Leben rufen zu können? Einer zeittypischen „Sehnsucht nach der Stimme“³⁹ folgend, aber auch in einer Linie mit der paulinischen Opposition von Geist und Buchstaben, werden in der vierten Rede Bücher als zur Mitteilung der Religion ungeeignet verworfen. Stattdessen präsentiert sich die in der Geniezeit ansonsten so geschmähte Rhetorik als ideales Medium der Religion:

in einem größeren Stil muß die Mitteilung der Religion geschehen, und eine andere Art von Gesellschaft, die ihr eigen gewidmet ist, muß daraus entstehen. Es gebührt sich, auf das Höchste, was die Sprache erreichen kann, auch die ganze Fülle und Pracht der menschlichen Rede zu verwenden, nicht als ob es irgend einen Schmuck gäbe, dessen die Religion nicht entbehren könnte, sondern weil es unheilig und leichtsinnig wäre, nicht zu zeigen, daß alles zusammen genommen wird, um sie in angemessener Kraft und Würde darzustellen. Darum ist es unmöglich, Religion anders auszusprechen und mitzuteilen als rednerisch, in aller Anstrengung

und Kunst der Sprache, und willig dazu nehmend den Dienst aller Künste, welche der flüchtigen und beweglichen Rede beistehen können. Darum öffnet sich auch nicht anders der Mund desjenigen, dessen Herz ihrer voll ist, als vor einer Versammlung, wo mannigfaltig wirken kann, was so stattlich ausgerüstet hervortritt.⁴⁰

Die enge Verknüpfung von Rhetorik und Religion für sich genommen ist zunächst einmal wenig überraschend. Schleiermacher kann hier an eine Tradition anknüpfen, die auch die Genieästhetik nie in Frage stellen wollte (weil sie sich überhaupt nicht für sie interessierte): die *ars praedicandi*, die Kunst des Predigens, die im Mittelalter zur Erweiterung des klassischen rhetorischen Lehrgebäudes beitrug.⁴¹ Interessant dagegen ist, welches der *genera dicendi* die Reden vorschreiben.⁴² Anders als in Schleiermachers sehr viel später entworfenen *Theorie der religiösen Rede*⁴³ wird hier dem religiösen Redner nämlich nicht das *genus humile* seiner Einfachheit und Sachlichkeit halber anempfohlen. Vielmehr setzt Schleiermacher offensichtlich auf den schweren *ornatus* („die ganze Fülle und Pracht der menschlichen Rede“) des *genus sublime* („in einem größeren Stil“). Diesem schweren *ornatus* oblag es dabei seit jeher, über die reiche Verwendung von Tropen und Figuren vor allem starke Affekte aufzuregen. Das *movere* und eben nicht das *docere* (die propositionale Vermittlung) ist sein Metier. Darum soll auch eine Versammlung der richtige Ort für die religiöse Mitteilung sein, weil dort „mannigfaltig wirken kann, was so stattlich ausgerüstet [ornare = ausrüsten] hervortritt.“⁴⁴ Über rhetorische Wirkung also soll sich der religiöse Kollektivkörper aufbauen, denn „eine andere Art von Gesellschaft [...] muß daraus entstehen.“

Ich wollte, ich könnte Euch ein Bild machen von dem reichen, schwelgerischen Leben in dieser Stadt Gottes, wenn ihre Bürger zusammenkommen (...). Wenn einer hervortritt vor den übrigen, ist es nicht ein Amt oder eine Verabredung, die ihn berechtigt (...) es ist freie Regung des Geistes, Gefühl der herzlichsten Einigkeit jedes mit allen und der vollkommensten Gleichheit, gemeinschaftliche Vernichtung jedes Zuerst und Zuletzt und aller irdischen Ordnung. Er tritt hervor, um seine eigne Anschauung hinstellen, als Objekt für die übrigen, sie hinzuführen in die Gegend der Religion, wo er einheimisch ist, und seine heiligen Gefühle ihnen einzuimpfen (...) und wenn er zurückkehrt von seinen Wanderungen durchs Universum in sich selbst, so ist sein Herz und das eines jeden nur der gemeinschaftliche Schauplatz desselben Gefühls.⁴⁵

Dieses Bild einer Gottesstadt ist in Teilen einer griechischen Polis nachempfunden.⁴⁶ Das Bild entwirft das Ideal einer Gemeinschaft der Gleichen, als deren Stifterin die Religion erscheint. Religiöse Gemeinschaft wird so in eine Alternativperspektive zu den Gleichheitsidealen der Französischen Revolution gestellt, und zwar als vor-institutionelle Gemeinschaft (ohne

„Amt“, „Verabredung“) – oder auch als Gemeinschaft nach der Vernichtung alles Institutionellen („Vernichtung...aller irdischen Ordnung“).

Das ist die Einwirkung religiöser Menschen auf einander, das ihre natürliche und ewige Verbindung. (...) das vollendetste Resultat der menschlichen Geselligkeit (...) ihnen mehr wert (...), als Euer irdisches politisches Band, welches doch nur ein erzwungenes, vergängliches, interimistisches Werk ist.⁴⁷

Nur über rhetorische Affekterregung jedoch, die alle Herzen zum „Schauplatz desselben Gefühls“ zu machen versteht, kann diese anti-institutionelle „natürliche und ewige Verbindung“ entstehen, nur über rhetorische Wirkung bildet sich der organische Gemeinschaftskörper, der sich in dieser Perspektive vor allem über Leidenschaften und Affekte als sozialer Körper selbst erfährt.⁴⁸ Doch gerade dieses im Fühlen Erfahrbare ist es, was die romantische Gemeinschaft als vermeintlich eigentliche, „natürliche“ gegenüber dem „erzwungene[n]“ „interimistische[n] Werk“ der Institutionen ausweisen soll.

II.

Die anti-institutionelle Tendenz von Schleiermachers *Reden* ist oft hervorgehoben worden.⁴⁹ Die vierte Rede bestätigt hierbei auch den Schmitt'schen Vorwurf der romantischen Favorisierung des Unbestimmten, denn „eine Versammlung sei vor [dem Redner] und keine Gemeine; ein Redner sei er für alle, die hören wollen, aber nicht ein Hirt für eine bestimmte Herde.“⁵⁰ Ein genauer Blick auf die Struktur der Affekt-Kommunikation, in der diese anti-institutionelle Präsenzgemeinschaft bei Schleiermacher hergestellt werden soll, legt jedoch paradoxerweise zutage, dass sie als *rhetorische* Affekt-Kommunikation selbst die Struktur einer Institution widerspiegelt, und zwar die Institution des römischen Gerichts.

Dieser Befund bedarf etwas ausführlicherer Erläuterungen:⁵¹ Die „Urszene“ der lateinischen Rhetorik ist die Szene vor Gericht. Vor allem für dieses kommunikative *setting* schrieben Cicero, Quintilian und andere Rhetoriker der Antike. Da Rhetorik *Rede nach Regel* ist, sind die Regeln, wie sie die antiken Klassiker formulieren, freilich auf den Rahmen zugeschnitten, in dem rhetorische Performanz zu ihrer Zeit vor allem stattfand. Dies gilt auch für die Regeln rhetorischer Affektion und Selbstaffektion. Die zentrale Regel hier „besagt: Affizierung des anderen setz[t] Selbstaffizierung voraus.“⁵² Was Schleiermachers religiösen Redner angeht, so könnte man annehmen, erledigt sich diese Regel *als Regel* für ihn von selbst, scheint es doch die affektive Überwältigung der mystischen Erfahrung zu sein, die ihn allererst zum Reden treibt.

Auch die Rollenkonstellationen der Gerichtsrhetorik scheinen sich erheblich von den kommunikativen Bedingungen des religiösen Redners zu unterscheiden. In der Affekt-Kommunikation vor Gericht sind, nach Rüdiger

Campe, „mindestens drei Personen im Spiel: der Redner, der affizieren will und sich selbst affiziert; der Richter, der affiziert werden soll; und die Person der Prozeßpartei, für die der Redner auftritt und an deren Geschichte oder Gestalt, Charakter oder Affekt er sich affiziert.“⁵³

Lässt sich der Richter, „der affiziert werden soll“, in Schleiermachers Affekt-Kommunikation noch strukturell durch die Hörer, das Publikum des religiösen Redners ersetzen, erscheint die Figur der Prozesspartei, an der der Redner sich affiziert, klar als eine zu viel.

Doch ein Blick auf Schleiermachers spezifisches Darstellungskonzept, das er gleich in der ersten seiner fünf Reden entwickelt und das auch die Struktur für die ‚religiöse Mitteilung‘ in der vierten Rede vorgibt, belehrt eines Besseren. Hier muss Schleiermachers idealer Mystiker

nach jedem Ausfluge seines Geistes ins Unendliche den Eindruck, den es ihm gegeben hat, hinstellen außer sich, als einen mittelbaren Gegenstand in Bildern oder Worten, um ihn selbst aufs neue in eine andere Gestalt und in eine endliche Größe verwandelt zu genießen, und er muß also auch unwillkürlich und gleichsam begeistert – denn er täte es, wenn auch niemand da wäre, – das was ihm begegnet ist, für andere darstellen, als Dichter oder Seher, als Redner oder als Künstler.⁵⁴

Nicht die affektive Überwältigung der eigenen präsentischen Erfahrung geht dem Reden unmittelbar voraus, sondern die Affizierung am „außer sich“ hingestellten Eindruck („um ihn selbst aufs neue (...) zu genießen“), der ein „mittelbarer Gegenstand“ und im Vergleich zur eigentlichen Erfahrung eine völlig „andere Gestalt“ ist. Erst in einem zweiten Schritt, der nicht einmal notwendig erscheint („denn er thäte es [die Selbstaffizierung am Anderen der eigenen Erfahrung], wenn auch niemand da wäre“) geht es um das Darstellen „für Andere“, um sie zum selben „Genuß“ zu führen.

Wie also die Prozesspartei im römischen Rechtsverfahren selbst keinen Platz und kein Stimmrecht hatte, sondern allein durch den Redner vertreten werden konnte, der ihre ‚fremde Sache‘ zur eigenen machte, so bleibt auch in der religiösen Affekt-Kommunikation das Eigentliche der Erfahrung des Ich unausgesprochen. Das Ich affiziert sich dagegen an der „andere[n] Gestalt“ der eigenen Erfahrung, am „fremden Bild und der fremden Sache seiner selbst“⁵⁵, um das solchermaßen Fremde dann wiederum zur Sache der eigenen Rede zu machen.

Es ist das Paradox rhetorischer Gemeinschaftsstiftung bei Schleiermacher, dass ausgerechnet diese „Umgewigkeit der rhetorischen Regeln“⁵⁶, über die nur Un-Eigentliches zur Sprache gebracht werden kann, am Aufbau vermeintlich eigentlicher Gemeinschaft beteiligt ist. Diese eigentliche Gemeinschaft wiederum, die sich in der Präsenz geteilter Affekte als organischer Körper erlebt, wird den „erzwungene[n]“ Institutionen der

Gesellschaft entgegengesetzt gedacht. Dabei ist die Struktur der affekterzeugenden Rede, „[d]ie fremde zur eigenen Sache [zu] machen“, in den Worten Rüdiger Campes „Rede des Subjekts unter Bedingungen zuerst der gerichtlichen Institution, dann (...) von Institutionalität überhaupt.“⁵⁷

III.

Diese Heimsuchung einer naturalen Gefühlsgemeinschaft durch die Institution könnte nun vielleicht als interpretatorische Spitzfindigkeit abgetan werden, wenn nicht Schleiermacher selbst in seiner fünften und letzten Rede überraschend zum Institutionentheoretiker würde. Ist es ihm in den Reden zuvor um das permanente Werden des ‚unendlichen Ganzen‘⁵⁸ der Religion in der Wechselseitigkeit religiöser Mitteilung zu tun, so geht es ihm am Ende doch vor allem um eine Apotheose des Christentums als „des Herrlichsten (...) was es bis jetzt gibt in der Religion“⁵⁹. Diese abschließende Apotheose erfordert aber, der endlichen Konkretheit einer bestimmten sozialen Formation den Charakter des Notwendigen zu verleihen. In der Herleitung der Notwendigkeit spielt dabei einmal mehr die Darstellungsfrage eine zentrale Rolle:

die Religion (...) ist ihrem Begriff und ihrem Wesen nach auch für den Verstand ein Unendliches und Unermeßliches; sie muß also ein Prinzip, sich zu individualisieren, in sich haben, weil sie sonst garnicht dasein und wahrgenommen werden könnte; eine unendliche Menge endlicher und bestimmter Formen, in denen sie sich offenbart, müssen wir also postulieren und aufsuchen.⁶⁰

Die „Wirklichkeit“⁶¹ der Religion ist angesichts des Unendlichen nur in endlicher Bestimmtheit zu haben, da, wie es auch schon in der vierten Rede heißt, überall gar nichts als etwas Allgemeines und Unbestimmtes, sondern nur als etwas Einzelnes und in einer durchaus bestimmten Gestalt wirklich gegeben und mitgeteilt werden kann, weil es sonst nicht Etwas, sondern in der Tat Nichts wäre.⁶²

Nicht nur wird damit der Status des Unendlichen als Schleiermachers eigentlicher Gegenstand der Religion prekär, da das Unendliche als nicht Denkbares und nicht Mitteilbares für sich genommen keine Realität beanspruchen kann. In Schleiermachers Lob der Bestimmtheit könnte vielmehr auch Carl Schmitt einstimmen, zumal das Zustandekommen dieser Bestimmtheit in Form der „positiven Religionen“⁶³ jegliche Naturalisierungsbemühung hinter sich lässt und stattdessen nichts als arbiträre Dezision demonstriert. Denn eine konkrete Religion

kann nicht anders zu Stande gebracht werden, als dadurch, daß irgend eine einzelne Anschauung des Universums aus freier Willkür – denn anders kann es nicht geschehen weil eine jede gleiche Ansprüche darauf hätte – zum Zentralpunkt der ganzen Religion gemacht und alles darin auf sie bezogen wird. Dadurch kommt auf einmal ein

bestimmter Geist und ein gemeinschaftlicher Charakter in das Ganze; alles wird fixiert was vorher vieldeutig und unbestimmt war; von den unendlich vielen verschiedenen Ansichten und Beziehungen einzelner Elemente, welche alle möglich waren und alle dargestellt werden sollten, wird durch jede solche Formation eine durchaus realisiert; alle einzelnen Elemente erscheinen nun von einer gleichnamigen Seite, von der, welche jenem Mittelpunkt zugekehrt ist, und alle Gefühle erhalten eben dadurch einen gemeinschaftlichen Ton und werden lebendiger und eingreifender in einander.⁶⁴

Alles was Schmitt der Politischen Romantik abgesprochen hatte, Vereinseitigung, Fixierung, den Ausschluss der unendlichen Möglichkeiten für eine arbiträre Realisierung, findet sich hier in einer Art frühromantischen Präfiguration eines kulturalistischen Institutionendenkens, das nur schlecht zur freien Wechselwirkung des Organismusmodells passen will.

Frappant ähnliche Denkfiguren, die Integration menschlicher Gesellschaften betreffend, lassen sich dagegen bei dem Carl Schmitt nahe stehenden konservativen Institutionendenker Arnold Gehlen beobachten:

Dies ist die „Integration einer Gesellschaft“: das System aufeinander bezogener, je vereinseitigter Aspekte der Welt und des Verhaltens darin. Eine Kultur wäre chaotisch, in der die konstitutionelle Plastizität der menschlichen Antriebe, die unendliche potentielle Variabilität der Handlungen und die Unerschöpflichkeit der Dingansichten zur Geltung kämen. Sie wäre im höchsten Grade unstabil.⁶⁵

Die Institutionen einer Gesellschaft sind es also, welche das Handeln nach außen und das Verhalten gegeneinander auf Dauer stellen; auch die höchsten geistigen Synthesen, die *idées directrices*, dauern nur so lange, wie die Institutionen, in denen sie gelebt werden. Diese Stabilisierung besteht darin, dass die Menschen sich je zu ganz bestimmten, *vereinseitigten*, perspektivischen Inhalten der Außenwelt, ihrer eigenen menschlichen Natur und ihrer Denksbarkeiten entscheiden, und dass sie diese Entscheidungen eben durch ihre Institutionen hindurch festhalten.⁶⁶

Dezisionistische Akte der arbiträren Vereinseitigung in einer Umwelt potentiell unendlicher Variabilität stabilisieren Religionen ebenso wie ganze Kulturen. Dass auch Schleiermacher selbst die Schaffung von Bestimmtheit als Schaffung von Kultur im Gegensatz zu einer Natur verstand, die nun plötzlich als defizitär erscheint, geht dabei aus seiner Polemik gegen die so genannte natürliche Religion hervor:

Wozu sie da ist, mögen die Götter wissen, es müßte denn sein, um zu zeigen, daß auch das Unbestimmte auf eine gewisse Weise existieren kann. Eigentlich aber ist es doch nur ein Warten auf die

Existenz (...) Höchstens ist sie Naturreligion in dem Sinne, wie man auch sonst, wenn man von Naturphilosophie und Naturpoesie redet, den Äußerungen des rohen Instinkts diesen Namen vorsetzt, um sie von der Kunst und Bildung zu unterscheiden.⁶⁷

Letztlich ist bei Gehlen wie bei Schleiermacher diese arbiträre Bestimmtheit sozialer Form unverzichtbare anthropologische Notwendigkeit. Schon die ‚religiöse Mitteilung‘ der vierten Rede hatte gezeigt, dass auch das romantische Individuum nur über das Außen einen stabilen Zugang zum eigenen Inneren findet. Und auch Gehlen ist an der Stabilisierung eines Ich gelegen, dessen „schreckenerregende Plastizität und Nichtfestgestelltheit“⁶⁸ im Naturzustand er unablässig beklagt. Am Ende geht Schleiermacher nun so weit, die religiöse Individualität, die viele im Zentrum seines Religionskonzepts sehen,⁶⁹ nur innerhalb einer ‚bestimmten Form der Religion‘ überhaupt Gestalt annehmen zu lassen:

So wie kein Mensch als Individuum zur Existenz kommen kann, ohne zugleich durch denselben Aktus auch in eine Welt, in eine bestimmte Ordnung der Dinge und unter einzelne Gegenstände versetzt zu werden, so kann auch ein religiöser Mensch zu seiner Individualität nicht gelangen, er wohne denn durch dieselbe Handlung sich auch ein in irgend eine bestimmte Form der Religion.⁷⁰

Neuere Forschungen zur Politischen Romantik haben „die Gleichursprünglichkeit von Romantik und politischer Moderne“ ernst zu nehmen versucht und in romantischen Texten „eine Vorgeschichte entziffert, die sich in den jüngsten Theorien des Politischen weiterschreibt.“⁷¹

Endnotes

¹ Carl Schmitt, *Politische Romantik*, München, Leipzig 1919.

² Ebd. 70.

³ Ebd. 143.

⁴ Ebd. 60.

⁵ Ebd. 100.

⁶ Vgl. dazu Ethel Matala de Mazza, *Der verfasste Körper. Zum Projekt einer organischen Gemeinschaft in der Politischen Romantik*, Freiburg i.B. 1999, 173-210.

⁷ Zit. nach Matala de Mazza, *Der verfasste Körper*, 177.

⁸ So auch der Titel einer Studie von Hermann Timm, *Die heilige Revolution. Das religiöse Totalitätskonzept der Frühromantik. Schleiermacher – Novalis – Friedrich Schlegel*, Frankfurt a.M. 1978.

⁹ Kurt Nowak, *Schleiermacher und die Frühromantik. Eine literaturgeschichtliche Studie zum romantischen Religionsverständnis und Menschenbild am Ende des 18. Jahrhunderts in Deutschland*, Göttingen 1986, 268.

¹⁰ Zur Anthropologie des „ganzen Menschen“ im späten 18. Jahrhundert vgl. Hans-Jürgen Schings (Hg.), *Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert*, DFG-Symposium 1992, Stuttgart, Weimar 1994.

¹¹ Nowak, *Frühromantik*, 229.

¹² Matala de Mazza, *Der verfasste Körper*.

¹³ Zum Begriff des Politischen vgl. die Beiträge in Uwe Hebekus, Ethel Matala de Mazza, Albrecht Koschorke (Hg.), *Das Politische. Figurenlehren des sozialen Körpers nach der Romantik*, München 2003.

¹⁴ Kurt Nowak, *Schleiermacher. Leben, Werk und Wirkung*, Göttingen 2001, 101.

¹⁵ Matala de Mazza, *Der verfasste Körper*, 40.

¹⁶ Ebd. 17.

¹⁷ Ebd. 41.

¹⁸ Ebd. 122.

¹⁹ Ebd. 41.

²⁰ Schmitt, *Politische Romantik*, 80.

²¹ Nowak, *Schleiermacher*, 101.

²² Uwe Hebekus, Ethel Matala de Mazza, „Einleitung: Zwischen Verkörperung und Ereignis. Zum Andauern der Romantik im Denken des Politischen“, in: Hebekus, Matala de Mazza, Koschorke (Hg.), *Das Politische*, 7-22, hier: 13.

²³ Ulrich Barth, „Schleiermachers Reden als religionstheoretisches Modernisierungsprogramm“, in: Silvio Vietta, Dirk Kemper (Hg.), *Ästhetische Moderne in Europa. Grundzüge und Problemzusammenhänge seit der Romantik*, München 1997, 441-474, hier 453f.

²⁴ Ebd. 454.

²⁵ Ebd. 455.

²⁶ Ebd.

²⁷ Friedrich Schleiermacher, *Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern*, hg. von Rudolf Otto, Göttingen 2002, 49.

²⁸ Barth, Modernisierungsprogramm, 462.

²⁹ Schleiermacher, *Religion*, 54f.

³⁰ Nowak, *Schleiermacher*, 103.

³¹ Schleiermacher, *Religion*, 127f.

³² Barth, Modernisierungsprogramm, 449.

³³ Schleiermacher, *Religion*, 128.

³⁴ Barth, Modernisierungsprogramm, 462.

³⁵ ebd. 473f.

³⁶ Hebekus, Matala de Mazza, Einleitung, 9.

³⁷ vgl. Matala de Mazza, *Der verfasste Körper*, 41f, 108, 111.

³⁸ vgl. Schleiermacher, *Religion*, 135.

³⁹ Hans-Georg Pott, „Die Sehnsucht nach der Stimme. Das Problem der Oralität in der Literatur um 1800 (Hölderlin, Goethe, Schleiermacher)“, in: Alfred Messerli, Roger Chartier (Hg.), *Lesen und Schreiben in Europa 1500-1900. Vergleichende Perspektiven*, Basel 2000, 517-532.

⁴⁰ Schleiermacher, *Religion*, 129.

⁴¹ vgl. Wolfgang G. Müller, „Rhetorik“, in: Ansgar Nünning (Hg.), *Metzler Lexikon Literatur und Kulturtheorie*, Stuttgart, Weimar 1998, 464.

⁴² eine gute Zusammenfassung der Lehre von den Stilarten bietet Manfred Fuhrmann, *Die antike Rhetorik. Eine Einführung*, Düsseldorf, Zürich 2003, 114-145.

⁴³ vgl. hierzu Norbert Gutenberg, „Über das Rhetorische und das Ästhetische – Ansichten Schleiermachers“, in: *Rhetorik. Ein internationales Jahrbuch* 19 (2000), 68-91, hier: 85-91.

⁴⁴ Hervorhebung von mir

⁴⁵ Schleiermacher, *Religion*, 129f.

⁴⁶ Schleiermachers Rhetorik-Auffassung gilt u.a. als an der „athenische[n] Polis-Rhetorik“ orientiert, vgl. Gutenberg, *Über das Rhetorische*, 82.

⁴⁷ Schleiermacher, *Religion*, 130f.

⁴⁸ vgl. Matala de Mazza, *Der verfasste Körper*, 17.

- ⁴⁹ „Eine starke Abneigung gegen das Institutionelle“ konstatiert nicht nur Takashi Yahaba, „Hölderlin und Schleiermacher. Suche nach einer neuen Gemeinschaft“, in: *Literatur und Kulturhermeneutik. Beiträge der Tateshina-Symposien 1994 und 1995*, München 1996, 23-36, hier 26. Vgl. auch Barth, Modernisierungsprogramm, 474 und Nowak, *Schleiermacher*, 107.
- ⁵⁰ Schleiermacher, *Religion*, 154.
- ⁵¹ vgl. zum Folgenden Rüdiger Campe, „Affizieren und Selbstaffizieren. Rhetorisch-anthropologische Näherung ausgehend von Quintilian *Institutio oratoria* VI 1-2“ in: Josef Kopperschmidt (Hg.), *Rhetorische Anthropologie. Studien zum Homo rhetoricus*, München 2000, 135-152.
- ⁵² ebd. 138.
- ⁵³ ebd. 139.
- ⁵⁴ Schleiermacher, *Religion*, 25.
- ⁵⁵ Campe, Affizieren, 142.
- ⁵⁶ ebd. 137.
- ⁵⁷ ebd. 144.
- ⁵⁸ Schleiermacher, *Religion*, 133.
- ⁵⁹ ebd. 199.
- ⁶⁰ ebd. 165.
- ⁶¹ ebd. 166.
- ⁶² ebd. 133.
- ⁶³ ebd. 169.
- ⁶⁴ ebd. 176.
- ⁶⁵ Arnold Gehlen, *Urmensch und Spätkultur. Philosophische Ergebnisse und Aussagen*, Frankfurt a.M. 1975, 21.
- ⁶⁶ ebd. 88f.
- ⁶⁷ Schleiermacher, *Religion*, 185.
- ⁶⁸ Gehlen, *Urmensch und Spätkultur*, 88.
- ⁶⁹ vgl. etwa Barth, Modernisierungsprogramm, 474.
- ⁷⁰ Schleiermacher, *Religion*, 182.
- ⁷¹ Hebekus, *Matala de Mazza*, Einleitung, 13.

Literaturverzeichnis

- Barth, Ulrich. „Schleiermachers *Reden* als religionstheoretisches Modernisierungsprogramm.“ In: Silvio Vietta, Dirk Kemper (Hg.), *Ästhetische Moderne in Europa. Grundzüge und Problemzusammenhänge seit der Romantik*, München 1997, 441-474.
- Campe, Rüdiger. „Affizieren und Selbstaffizieren. Rhetorisch-anthropologische Näherung ausgehend von Quintilian *Institutio oratoria* VI 1-2.“ In: Josef Kopperschmidt (Hg.), *Rhetorische Anthropologie. Studien zum Homo rhetoricus*, München 2000, 135-152.
- Fuhrmann, Manfred. *Die antike Rhetorik. Eine Einführung*, Düsseldorf, Zürich ⁵2003.
- Gehlen, Arnold. *Urmensch und Spätkultur. Philosophische Ergebnisse und Aussagen*,

Frankfurt a.M. 1975.

Gutenberg, Norbert. „Über das Rhetorische und das Ästhetische – Ansichten Schleiermachers.“ In: *Rhetorik. Ein internationales Jahrbuch* 19 (2000), 68-91.

Hebekus, Uwe; Matala de Mazza, Ethel; Koschorke, Albrecht (Hg.). *Das Politische. Figurenleben des sozialen Körpers nach der Romantik*, München 2003.

Matala de Mazza, Ethel. *Der verfasste Körper. Zum Projekt einer organischen Gemeinschaft in der Politischen Romantik*, Freiburg i.B. 1999.

Müller, Wolfgang G. „Rhetorik“. In: Ansgar Nünning (Hg.), *Metzler Lexikon Literatur und Kulturtheorie*, Stuttgart, Weimar 1998, 464.

Nowak, Kurt. *Schleiermacher und die Frühromantik. Eine literaturgeschichtliche Studie zum romantischen Religionsverständnis und Menschenbild am Ende des 18. Jahrhunderts in Deutschland*, Göttingen 1986.

—. *Schleiermacher. Leben, Werk und Wirkung*, Göttingen 2001.

Pott, Hans-Georg. „Die Sehnsucht nach der Stimme. Das Problem der Oralität in der Literatur um 1800 (Hölderlin, Goethe, Schleiermacher).“ In: Alfred Messerli, Roger Chartier (Hg.), *Lesen und Schreiben in Europa 1500-1900. Vergleichende Perspektiven*, Basel 2000, 517-532.

Schings, Hans-Jürgen (Hg.). *Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert, DFG-Symposion 1992*, Stuttgart, Weimar 1994.

Schleiermacher, Friedrich. *Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern*, hg. von Rudolf Otto, Göttingen 82002.

Schmitt, Carl. *Politische Romantik*, München, Leipzig 1919.

Timm, Hermann. *Die heilige Revolution. Das religiöse Totalitätskonzept der Frühromantik. Schleiermacher – Novalis – Friedrich Schlegel*, Frankfurt a.M. 1978.

Yahaba, Takashi. „Hölderlin und Schleiermacher. Suche nach einer neuen Gemeinschaft.“ In: *Literatur und Kulturhermeneutik. Beiträge der Tateshina-Symposien 1994 und 1995*, München 1996, 23-36.

Tradition und Dekonstruktion in Elfriede Jelineks *Burgtheater* und *Präsident Abendwind*

Viktoria Helfer

Experiment mit der Tradition

Elfriede Jelineks *Burgtheater* (1985) und *Präsident Abendwind* (1987) stehen als Experimentstücke in der österreichischen literarischen Tradition des Volkstheaters, das in Wien seit der Metternich-Ära bis heute fortlebt. Zwar arbeitet Jelinek mit Sprachnuancierungen einer „sublimen Serenität, Ironie und Satire“,¹ ihre Stücke verfolgen dennoch andere Ziele als einfache Unterhaltung einer Wiener Satire oder eines Altwienerischen Volksstücks. Nach Aussage der Autorin ist die „österreichische Literaturtradition“² mit einem starken Sprachbewusstsein verbunden, jedoch zwingen die modernen Produktionsbedingungen des österreichischen Markts die zeitgenössischen Autoren zur Anpassung an einen gesamtdeutschen Sprachraum: Da der österreichische Sprachfundus, reich an „Austriazismen“, im größeren deutschsprachigen kulturellen Rahmen nicht mehr vorhanden ist, ist er für die Autorin nicht mehr ausbaufähig.³ Die Sprachtradition des Wiener Volkstheaters wird daher nur in wenigen ihrer Stücke als Rarität wiederbelebt:

Bei mir ist es ein fast schon pathetisches Moment, wenn ich meine österreichische Tradition betone und mich dieser verstärkt zuwende, ohne jetzt – und das ist mir sehr wichtig – in ein Volkstümel zu geraten.⁴

In einem Interview bezeichnete sich Jelinek als eine „eminent österreichische Autorin“⁵, die in einer Tradition von Nestroy über Jura Soyfer und Kraus bis zur Wiener Gruppe, die in ihrem Theater ebenfalls die volkstheatralische Tradition aufgreift, stehe. Tatsächlich aber lassen sich nur wenige ihrer Werke in die Reihe dieser Literaturtradition einordnen. Eher ist ein kritischer und experimenteller Umgang mit der österreichischen Schreibtradition zu beobachten: Seit der Realismusdebatte zwischen der Wiener und der Grazer Gruppe in den 1960er Jahren, sowie der Widerstandsaktion der Künstler in den 1980er Jahren gegen restaurativ ausgerichtete politische Bestrebungen wurde der Begriff ‚Tradition‘ zum wichtigen Streitthema sowohl in der Politik als auch in der Kunst.⁶ Jelineks Dramen *Burgtheater* und *Präsident Abendwind* sind ganz oder teilweise als Adaptionen aus dem Wiener Volkstheatergenre wiederzuerkennen; sie lassen sich zugleich zu den Werken der Widerstandskunst

einordnen, die in den 1980er Jahren gegen restaurativ ausgerichtete Traditionsbestrebungen in Österreich kämpften.⁷ Das ambivalente Österreichbild sowohl in der Öffentlichkeit als auch in der Kunst war damals eine Folge einer Verleugnungspolitik der Waldheim-Ära.⁸

Die beiden kritischen Stücke von Jelinek führten ihr eigenes Aufführungsverbot in Österreich herbei: Eine wörtliche Rezeption und Deutung wurde im *Burgtheater* als ein Angriff auf noch lebende Personen, wie auf Paula Wessely und Attila Hörbiger und im *Präsident Abendwind* auf den damaligen Bundespräsident Kurt Waldheim, gedeutet. Es handelt sich in diesen beiden Stücken um textimmanente Denunziationen mittels der Montage. Hierbei denkt man hinsichtlich der Phraseologie an eine Analogie zwischen Jelinek und dem satirischen Volksdichter und –Schauspieler Johann Nepomuk Nestroy sowie zwischen Jelinek und dem polemischen Publizist Karl Kraus.

Die Montage speziell im Drama setzt sich nach der Definition von Wolfgang Seibel aus einem „bereits vorgegebenen Sprech- oder Textmaterial“ zusammen, das zu einem erst „konstituierten Stückganzen“⁹ wird, in dem Walter Benjamin in Bezug auf Kraus’ Technik einerseits eine Potenz der Destruktion, andererseits eine produktive Kraft der Freisetzung durch die Entstellung sieht:

[Man erkennt] daß es keine idealistische, sondern nur eine materialistische Befreiung vom Mythos gibt und nicht Reinheit im Ursprung der Kreatur steht, sondern die Reinigung, das hat in dem realen Humanismus von Kraus seine Spuren am spätesten hinterlassen. Erst der Verzweifelte entdeckt im Zitat die Kraft: nicht zu bewahren, sondern zu reinigen, aus dem Zusammenhang zu reißen, zu zerstören; die einzige, in der noch Hoffnung liegt, daß einiges aus diesem Zeitraum überdauert – weil man es nämlich aus ihm herausschlug.¹⁰

Ein wichtiger Unterschied besteht zwischen Jelinek und Kraus in der Intentionalität: Kraus erstrebte im Sinne eines humanistischen Ideales eine ‚Sprach-Reinigung‘¹¹: die Sprache sollte auf ihren sogenannten „Ursprung“¹² hinweisen und sich so entmachen. Eine solche purifizierende Funktion bleibt der Sprache in Jelineks Texten erspart, denn ihre phrasenhafte Sprache trägt sich gewissermaßen mit der Zitation entleert fort.¹³ Bei Jelinek wird aber statt einem Prozess der Sprachbereinigung mittels der Montage eine sprachexperimentelle De(kon)struktion am Text vollzogen: Aus einer vorgegebenen Sprache werden zugunsten der Denunziation nicht nur direkt übernommene Montagetextgebilde, sondern auch Wortneuschöpfungen, Wortkalauer, Verballhornungen und andere experimentelle Sprachformen erschaffen.

Diese „mehr oder weniger bewussten“ Techniken, zusammengefasst

im Begriff der Intertextualität, machen sich bemerkbar, wenn in irgendeiner Weise konkret greifbare Bezüge auf einzelne „Prätexte“ gemacht werden.¹⁴ Dabei können semantisch-ideologische Differenzen zwischen Text und Prätext vorkommen, die sich als *intertextual incompatibilities* selbst als Intertextualitätssignale einschreiben lassen: Spuren der fremden Texte verschwinden dadurch und syntaktische Anomalien und Grammatikverstöße machen sich im Text erkennbar, die selbst in Textsyntax und Textgrammatik als Mittel einer Sinnverschiebung oder im weitesten Sinne bei den Stücken Jelineks als Mittel einer Sinnentleerung fungieren.¹⁵ Das Moment der De(kon)struktion im Werk Elfriede Jelineks wird für den Rezipienten anhand der intertextuellen und sprachexperimentellen Arbeit ersichtlich, die ja bekanntlich bis zum Grade einer Auslöschung und Zertrümmerung ausgeübt werden kann und Jelineks Absicht nach auch ausgeübt werden sollte.¹⁶

Die Sprachartistik Jelineks in beiden Werken ist eine Technik, die stark mit Prätexten arbeitet und unterschiedliche Herstellungsverfahren aufweist.¹⁷ Die Autorin beschreibt ihre Sprachprogrammatur folgendermaßen:

Ich arbeite gewissermaßen linguistisch am Text, indem ich Wörter, die schleimig und verwaschen [etwa] die faschistische Ideologie transportierten, zu Wortneuschöpfungen umwandelte, Neologismen, die die ganze Brutalität des Faschismus enthüllen, ohne daß das einzelne Wort im Zusammenhang etwas bedeuten muß [...]. Meine Arbeitsweise funktioniert, wenn es mir gelingt, die Sprache zum Sprechen zu bringen, durch Montage von Sätzen, die verschiedene Sprachen miteinander konfrontiert, aber auch durch Veränderung von Worten oder Buchstaben, die im Idiom verhüllte Aussagen entlarvt.¹⁸

Neologismen, Wortwiederholungen, Sprachfetzen, Kommutationen, rhetorische Figuren der Polyphonie, Homonymie und Homophonie verweisen im Text nicht nur auf eine Struktur, die Sprache auf Sprache aufbaut, also auf eine Entstellung oder Umschreibung und damit zwangsläufig auf eine Sinnverschiebung, sondern auch auf Wortkonstruktionen, die immer wieder an unterschiedlichen Stellen und in unterschiedlichen Variationen im Text auftauchen. Das eigentliche Anliegen der Autorin ist nach eigener Erklärung einerseits eine sprachliche ‚Entmythologisierung‘ oder die Entschleierung und Zertrümmerung des Mythos – im Sinne des frühen Roland Barthes –, andererseits aber eine sprachliche Sinnentleerung und spielerische Umstellung und Variierung dieses Sprachmaterials – im Sinne der Iterabilität des Zeichens Jacques Derridas –, die folglich um die Entkernung des Sinnes und um neue Sinngebung zugleich bemüht ist.

Laut eigener Aussage der Autorin ruft diese kontrollierte und ideologisch geprägte Sprache sie zum überwiegend sprachexperimentellen Werk auf, daher zur sprachlichen De(kon)struktion einer Sprache, die im Kontext

der nationalsozialistischen Vergangenheitsbewältigung noch völkisch-ideologische Traditionen pflegt.¹⁹ Die kritische Hinterfragung der Sprache als Nazi-Erbe wurde bekanntlich von Adorno bereits in den 1960er Jahren angesprochen, worauf Jelineks Sprachkritik auch aufbaut.²⁰ Die propagandistische Nazi-Sprache wird bei Jelineks also aus seinem Kontext gerissen, entstellt und dabei selbst spielerisch sinnentleert. Die Mythen ‚Volk‘, ‚Heimat‘, ‚Österreich‘ und zugleich die völkisch-ideologische Sprache werden zur Zielscheibe der De(kon)struktion, denn dadurch gelingt es der Autorin, die enge politische Relation zwischen „Sprache und Volkheit“²¹ zum Vorschein zu bringen.

In diesem Aufsatz wird die Frage aufgeworfen, inwiefern die erstrebten und zugleich widerstrebten Momente einer volkstheatralischen Schreibtradition als eigentliche Mittel einer de(kon)struktivistischen Schreibpraxis in Jelineks Stücken aufgezeigt werden können: Die Verdoppelung des Traditionsverständnisses, Rückgriff und Überwindung zugleich, würde somit das ambivalente Verhältnis Österreichs zu seinen Wurzeln signalisieren, was Jelinek als Inversion einsetzt. Mit der Wiederbelebung des traditionellen Volkstheater versucht sie in den Stücken *Burgtheater* und *Präsident Abendrind* die restaurativen Traditionsbestrebungen, die seit dem Anschluss 1938 in der Kunst fortleben, zu bekämpfen.

Burgtheater: Hoftheater und Volksbühne

Das Ineinanderschieben vom Wiener Hoftheater und den österreichischen Kasperl deutet auf den Inversionsmechanismus Jelineks im *Burgtheater*: zwei Elemente der barocken und josephinischen österreichischen Theatertradition werden im Stück ineinandergeschoben, wodurch das Institut des Wiener Burgtheaters²² de(kon)struiert werden kann. Die auf der Webseite der Autorin gefundene Bildmontage zu dem Stück²³ demonstriert, dass das Verschmelzen zweier Ebenen zugleich eine Umkehrung doppelbödiger Traditionswerte bedeutet: eine Verschiebung von hoher Kunst des bürgerlichen Schauspiels zur niedrigen Volksunterhaltung mit Hanswurstiaden und Bernardoniaden. Aus theaterhistorischer Sicht stoßen wir auf alte Genres: Das szenische Nachspielen des Lebens sozial höhergestellter Personen – wie dies in der Posse *Burgtheater* durch das Nachspielen von Theaterstücken und Filmrepertoire der Nazistaatsschauspieler der Wessely-Familie geschieht – ist eine traditionelle Methode des barocken Stegreifspieles des italienischen Commedia dell’Arte im 16. Jahrhundert und zugleich die Slapstick-Technik des Altwiener Volkstheaters seit dem 18. Jahrhundert. Die Bildmontage spiegelt das Grotesk-Instrumentarium doppelbödiger Werte in Jelineks Stück wider, wovon im Drama in Bezug auf die Darstellung der Wesselys, die sich als Nazistaatsschauspieler zunächst angepasst und später ‚entnazifiziert‘ hatten, reichlich gebrauch gemacht wird.

Auf der sprachlichen Ebene findet im Stück *Burgtheater* eine Entlarvung der Sprache statt, die volkstümliche und zugleich völkische Traditionen pflegt, durch die Montage eines hybriden Materials von volkstümlichen Sprichwörtern, pathetischen Parolen und von Filmtiteln nationalsozialistischer Heimatfilme aus dem Anfang der 1940er Jahre sowie von klischierten Operettenstücken und Wienerliedern.²⁴ Andererseits wird die Denunziation gehandhabt: durch Zitation und Nachspielen von Schauspielerrollen und Filmsequenzen, die „direkt am Schneidetisch“²⁵ nationalsozialistischer Heimatfilme aus den 40er Jahren entnommen worden sind. Es vollzieht sich im Moment der Umkippsituation im zweiten Teil des Dramas, als Wien von der roten Armee belagert wird, eine ekstatische und radikale Sprachzertrümmerung. Diese wird im allegorischen Zwischenspiel des ersten Teiles bildlich durch die Demontage der Raimund'schen Alpenkönigfigur und im zweiten Teil durch den Selbstmordversuch der Burgtheaterschauspielerfigur Käthe untermauert (dabei angespielt auf den Versuch einer doppelten ‚Entnazifizierung‘, nämlich der Institution des Wiener Burgtheaters und der Schauspielerdynastie der Wesselyfamilie)²⁶.

KÄTHE *ersterbend*: Mir wirts gar wunderlich ums Herz. Der Feldstein! Hier, sehen wir ihn uns an! Gewachsen ist er aus Millionen Herzen von uns allen. Laßt mich flugs das Nötigste gestalten. Wenns ihr mich nicht gestalten laßt, werde ich sufurt wieder bewußtlos. Ich habe diesen scheensten oller Berufe erlernt. Itzo tue ich jeden zerschmettern, der mich an meiner Berufsausübung behindern tut. Loßt mich Menschenbildner sein! Wos? Es loßt mich nicht? Nun, so schwinden mir eben erneut die Sinne. *sie wird bewußtlos.*²⁷

In dieser Textstelle, in der Käthe vor ihrem Selbstmordversuch an die Welt appelliert, werden zwei Ebenen ineinander geschoben: Heimatpathos, das im nationalsozialistischen Film *Heimkehr* (1941) postuliert wurde, und Schauspielerpathos des Burgtheaterensembles. Der Mythos von politisch korrekter Schauspielinstitution wird dekonstruiert: die interpretatorische Verschiebung lässt die nationalsozialistisch-ideologischen Ansätze des propagandistischen Heimatfilms in die ‚schöne‘ Schauspielkunst überfließen. Solche Textstellen findet man im Drama auf unterschiedlichster Weise wieder: Überleitungen, Verschiebungen und Vermischungen. Im Grillparzerzitat aus *König Ottokars Glück und Ende* (1825), auf das Jelinek am Ende des ersten Teiles des Dramas zurückgreift, wird auf diese Weise der Ruf eines der meistgespielten Stücke zu Beginn der 1940er Jahre dementiert: Die „österreichische Selbstbeweihräucherung“²⁸ wird hierbei mit phonologischer List parodiert, denn der Versuch der Zerschlagung dieser Nazi-Kitsch-Tradition geschieht durch eine feine, linguistische Sprachzertrümmerung und eine vehemente Werteumlagerung zugleich. Selbst der Abschluss schmückt das Stück nicht: in der Wortsymphonie sind für de(kon)struktive Zwecke geläufige

Wörter nationalsozialistischer Spielfilme mit geläufigen volkstümlichen und dialektalen Mundarten hybridisiert.

Präsident Abendwind: Präsident und Kannibale

Die Montage zu diesem Stück²⁹ mit dem lesenden Kasperl fungiert im Kontext der Entstehungsgeschichte des Stückes als Anspielung auf die Vergangenheit und Gegenwart Österreichs³⁰: Wie eine Geschichte aus einem Buch wird das märchenhafte Bild eines wirtschaftlich boomenden Österreichs im satirisch-grotesken Stück Jelineks verzerrt nacherzählt: Land im Wirtschaftswunder erscheint als eine Touristeninsel im Dienste des staatlichen Kannibalismus: Im „Wurstimperium“ des Präsidenten boomt hochgradig der kapitalistische Ausländermarkt im Dienste einer – wie schon bei Nestroy – Menschenkonservierung und daher einer Menschenausbeutung.

Sprachlich gesehen wird im satirischen Dramolett *Präsident Abendwind* eine Denunziation der Präsidentenfigur – in Anspielung auf die braune Vergangenheit des kandidierenden Bundespräsidenten Waldheims im Dritten Reich – durch das satirische Sprachspiel nestroyscher Prägung und durch die Entstellung von eingebetteten Idiomen einer volkstümlichen und völkischen Sprache durchgeführt.³¹ Die Paraphrasierung von Nestroys groteskem Stück *Häuptling Abendwind oder das gräuliche Festmahl* (1862) zu Jelineks *Präsident Abendwind* war eine Auftragsarbeit für das Literaturhaus Berlin. Aus der nestroyschen Posse der Anthropophagie³² wurden vier Stücke im Dienste des experimentellen Theaters geschrieben.³³ Abgesehen vom Unterschied des Grades der Theatralität zwischen Nestroys Faschingsburleske und der sprachlich farcierten Groteske Jelineks hat *Präsident Abendwind* das sprachstilistische Spiel mit den Homonymen und Homophonen, Alliterationen, Tautologien, Paranomasien dennoch mit Nestroy gemein. Idiomatische und floskelhafte Formen sowie neologische Komposita aus einer vom Dialekt entlehnten Sprache der Kannibalen fügen sich in Jelineks Groteske – wie Nestroys Sprachdiffusion – zu einer hochgradig artifiziellen Sprachkomposition zusammen, die ihrerseits im Text eine ständige Werteverchiebung im ökonomischen, ideologischen und sexuellen Sinn bewirkt. Dies wird auch im Zitat aus Johann Strauß' *Fledermaus* (1874) am Ende des Stückes deutlich, das anschließend des Gegessenwerdens vom Abendwind, kollektiv – wie auch die Symphonie im *Burgtheater* – vorgetragen wird:

Glücklich ist, wer vergisst, / was doch nicht zu ändern ist. Frißt die Braut / ungeschaut / frißt den Mann / gleich is tan! / Frißt alle Leut, / ob dumm, ob gescheut! / Schaun sich dann selber im Fernsehn an. / Nimmst mit Appetit dein Volk zum Fressen mit. / Sogar der arme Mann / stolz wird Nahrung dann / von an gwissen Herrn, / der frißt Menschen gern. / Glücklich ist, / wer vergißt / was doch noch zu ändern ist... usw.³⁴

Intention der Autorin

Die spielerisch-subversiven Bildmontagen Jelineks sind im Bezug auf die dekonstruktive Methode mit dem methodisch-experimentellen Verfahren der Montage der Wiener Gruppe³⁵ verwandt. Hierbei ist die Analogie zwischen Jelineks Kasperladaption³⁶ und Konrad Bayers *kasperl am elektrischen stuhl. Ein avantgardistisches Medientheater* (1957), in dem der Kasperl gleichfalls als eine Symbolfigur fungieren soll, ersichtlich.³⁷ Selbst Jelineks *Ich liebe Österreich* (2000) lässt sich ebenfalls in die Adaptionsreihe einreihen, in welcher der Kasperl zumeist mit politisch beladenem Hintergrund subversiv eingesetzt wird. Eine Bedeutungsverschiebung mit der Montage kann in diesen Stücken „spontan assoziativ, spielerisch subversiv“³⁸ sein, wenn die Sinnerwartung des Rezipienten durchgebrochen wird. In dieser Hinsicht wurde Jelinek in den frühen Jahren von der textuellen und visuellen Montage der Wiener Gruppe stark inspiriert.

Im Mittelpunkt Bildmontagen zu den Stücken *Burgtheater* und *Präsident Abendwind* wird der Lesevorgang mit dem Kasperl und seinem Buch inszeniert. Die Figur des lesenden Kasperls tritt zugleich als Epigone auf und signalisiert selbst dieses Handeln: Das Nacherzählen bedeutet hier keine theatralische Mimesis, was die Programmatik einer grotesk-derben Stegreifkomik bedeuten würde, sondern ein Umdichten von einem bereits bestehenden Textmaterial: Die Vorgeschichten der Wesselys und Waldheims im Rahmen volkstheatralischer Zurschaustellung.

Jelineks Thema ist in diesen sowie in zahlreichen anderen Werken das sprachliche Bloßstellen von ehemaligen Akteuren des Nationalsozialismus. Ähnlich wie im Stück *Il'volken Heim* (1988), das eine radikale Montage aus Texten von Hölderlin, Kleist, Fichte, Hegel, Heidegger und Auszügen aus Briefen der RAF-Häftlinge ist, sowie wie im weniger bekannten Stück *Der tausendjährige Posten oder Der Germanist* (2003), das auf der Basis von Franz Schuberts Singspielen *Der vierjährige Posten* (1815) und *Die Zwillingbrüder* (1819) entstanden ist, wird die sich ‚fortpflanzende‘ ideologisch geprägte Sprache zum Mittel des Zertrümmerungsprozesses.

Das im Text ständig stattfindende Versprechen und Stottern bzw. die sich aktualisierende „Sprachschiebung des Schauspülas“³⁹ signalisiert diesen textimmanenten und automatistischen Fortgang eines de(kon)struktiven Sprachprozesses. Die Denunziation wird daher nicht bildlich-real, sondern sprachlich-experimentell vorgenommen und auf bildlicher Ebene mit der Figurendemontage sowie der online veröffentlichten Bildmontagen untermauert. Die Relation zwischen den verschiedenen Ebenen der Sprachtradition, zwischen der Sprache des ‚Volkes‘ und der Gattung des ‚Volksstücks‘, bedeuten hier keine erzielte Symbiose, sondern ein Ineinander- und Übereinandergehen des Heterogenen, ein Entschleierungsmechanismus:

Der Volks- und Staatsschauspieler, sein Mittel die Sprache, genauer:

sein Repertoire, das alltagssprachlich und aktuell ideologisch durchsetzt, die Vermischung des Heterogenen quasi selbsttätig ausführt. [...] Die Loslösung scheinbar disfunktionaler Sprach-Etüden von der Handlung, die Exhibition der Sprachvirtuosität an der Rampe, wird [...] zum Mittel der Selbst-Denunziation des Schauspielers.⁴⁰

Interessant wäre nach einer Autorinstanz in den Texten zu suchen. In der Videoaufzeichnung von Jelineks Rede *Im Abseits* (2004) zur Nobelpreisverleihung wird der Zusammenhang zwischen Autorschaft und Sprache gesucht und eine Relation von Distanz und Nähe aufgestellt:

Es ist kein willkürlicher Vorgang, das mit Sprache Sprechen, es ist einer, der unwillkürlich willkürlich ist, ob man will oder nicht. Die Sprache weiß, was sie will. Gut für sie, ich weiß es nämlich nicht, und ich weiß die Namen nicht. Das Gerede, das Reden überhaupt redet jetzt dort drüben weiter, denn es ist immer ein Weiterreden, ohne Anfang und Ende, aber es ist kein Sprechen. Es redet also dort drüben, wo sich immer die anderen aufhalten, weil sie sich nicht aufhalten wollen, sie sind sehr beschäftigt. Dort drüben nur sie. Ich nicht.⁴¹

In Jelineks online veröffentlichten Nestroy-Essay *sich mit der Sprache spielen* (2001) wird ebenfalls indirekt auf diese spielerische Vermittlerfunktion der Sprache verwiesen:

Nestroy ist ein verspielter Autor, glaube ich, er spielt sich (ja: sich!) mit der Sprache, in die er sich einmal hineinbringt und dann wieder herausnimmt. Er zwingt sich hinein, schmeißt ein bisschen mit den Worten und Sätzen herum, dann läßt er sie wieder fallen, und dann sagen sie ohne Umschweife: was los ist. Was sich irgendwo losgerissen hat.⁴²

Der Hinweis „(ja: sich!)“ der Autorin über Nestroys Sprach- und Schauspielerartistik signalisiert die selbständige Sprechinstanz der nestroyschen Sprache. Jelineks Adaption von Nestroy ermöglicht im Stück dieses autonome Sprachexperiment: eine Annäherung und gleichzeitige Abgrenzung, eine Nähe und gleichzeitige Distanz zum eigenen Schreibvorgang. Die Textoperation in den beiden österreichischen Satiren erweist sich durch das Montageverfahren und durch das sprachstilistische Experimentieren wie ein autonomes de(kon)struktives „Spiel“⁴³ – im Sinne Derridas – mit den heterogenen Ebenen der Traditionsvorstellungen. Dieses „Spiel“, das eine „Permutation oder Transformation“ im Text ermöglicht, wird jedoch von einem „Zentrum“ begrenzt, wodurch die endlose Kette der traditionsbeladenen Sprachebenen, die in immer wieder neueren Variationen ineinander geschoben werden, vorangetrieben wird.⁴⁴

In *Burgtheater* und *Präsident Abendwind* wird versucht, eine

De(kon)struktion tradierter Formen anhand einer avancierten Kunstsprache⁴⁵ zu bewerkstelligen, die sich zwar an österreichische sprachexperimentelle Traditionen anschließt, sich davon aber zugleich abgrenzt. Dabei wird durch die intertextuelle Methode der Montage im poststrukturalistischen Sinne eine Hinterfragung totalitärer Strukturen in der Sprache der Traditionen selbst erprobt. Das Zitieren von tradierten Phrasen und Floskeln und die Änderung sprachlicher und semantischer Konstruktionen werden zum Mittel einer spielerischen Entstellung, Aufspaltung und Verschiebung verfestigter Sinnkonstruktionen, was dem einen Zweck dienen sollte: das doppelbödige Traditionsverständnis über volkstümliche und völkische Kunst, spielerisch zu hinterfragen.

Endnotes

¹ Gespräch zwischen Franz Stadler und Elfriede Jelinek: Franz Stadler, Mit sozialem Blick und scharfer Zunge, in: Die Volksstimme von 24.08.1986, 7.

² Diese Tradition weist hinsichtlich der experimentellen Stilistik und der verstärkten Anwendung der Sprachmontage eine Kontinuität ausgehend von Johann Nepomuk Nestroy über Karl Kraus bis eigentlich zur Wiener Gruppe auf. Vgl. Margaret Sander, Textherstellungsverfahren bei Elfriede Jelinek (= Epistemata 179), Würzburg 1996, 19-26.

³ Kurt Palm, Hg., *Burgtheater, Zwölfeläuten, Blut, Besuchszeit*. Vier österreichische Stücke, Wien 1987, 227-233, bes. 230.

⁴ Vgl. Palm, *Burgtheater*, wie Anm. 3, 229- 230.

⁵ Stadler, Mit sozialem Blick, wie Anm. 1., 7.

⁶ Viktoria Helfer: (Dis-)Kontinuität zur österreichischen Tradition in Elfriede Jelineks *Burgtheater* und *Präsident Abendwind*, in: Claus Zittel u. Marian Holona, Hg., Positionen der Jelinek-Forschung (= Jahrbuch für Internationale Germanistik, Reihe A, Bd. 74), Bern u. a. 2008, S. 315-330.

⁷ Die Kritik der Künstler an einer Reminiszenz österreichischer Tradition in den 1980er Jahren (wie z. B. auch bei Heinz R. Unger, Felix Mitterer und Thomas Bernhard) lässt sich aus historischer Sicht einerseits als Folge der kurz zurückliegenden faschistoid geprägten österreichischen Vergangenheit und andererseits als Gegenreaktion zum nationalistisch und restaurativ ausgerichteten Theaterbetrieb bis zur sogenannten Waldheim-Affäre erklären.

⁸ Einerseits war die Rede der Schriftsteller über ein Österreich, das seine NS-Vergangenheit mit dem sogenannten ‚Opfermythos‘ zu leugnen suchte, andererseits über die ‚Österreich-Ideologie‘ in der Literatur und Kunst, die im restaurativ-konservativen Sinne eine ehrenwürdige österreichische Kultur propagierte und gegen einen Verlust des nationalistischen Stellenwerts des Wiener Burgtheaters protestierte. Vgl. Klaus Zeyringer, Österreichische Literatur seit 1945: Überblicke, Einschnitte, Wegmarken, Innsbruck 2001, 79. u. 175; Ders., Innerlichkeit und Öffentlichkeit: österreichische Literatur der achtziger Jahre, Tübingen 1992, 95-152.

⁹ Wolfgang Seibel, Die Formenwelt der Fertigteile. Künstlerische Montagetechnik und ihre Anwendung im Drama, Würzburg 1988, 131.

¹⁰ Walter Benjamin: Karl Kraus, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. II/1. hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. Main 1977, 334-367, hier 365.

¹¹ Thematisiert wird die ‚Sprachreinigung‘ bekanntlich im Gedicht *Die Sprache* (1925) von Karl Kraus, in dem es heißt, dass die Sprache - durch das Montageverfahren des Autors

– von der „Dirne“ zur „Jungfrau“ werde.

¹² Die Konzeption vom „Ursprung“ spielt sich in der Lyrik von Kraus leitmotivisch durch: Eine zeitlose und naturnahe Gegenwelt steht im Kontrast zur verbrecherischen Zeitwelt der Gesellschaft. Vgl. Kurt Kropf: Dichtung und Satire bei Karl Kraus, in: Kurt Kropf, Hg., Kommentare zu Karl Kraus. Beiheft zur dreibändigen Karl-Kraus-Auswahl, Berlin 1978, 89-127, bes. 95-96.

¹³ Zur Gemeinsamkeit von Montagestrukturen von Kraus' *Die letzten Tage der Menschheit* und Jelineks *Burgtheater* zähle ich z. B. exklamative Phrasen, kommutierte Gedichtzitate und typische, verballhornte Wiener Musik- und Liedzitate aus der Zeit der Monarchie bzw. des Nationalsozialismus. Die Referenzbezüge werden sowohl bei Kraus als auch bei Jelinek meistens ohne Markierung suspendiert, wodurch das Zitat kryptisch wird und für den Leser zumeist unkenntlich bleibt.

¹⁴ Manfred Pfister: Konzepte der Intertextualität, in: Manfred Pfister u. Ulrich Broich, Hg., Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien, Tübingen 1985, 1-30, hier 15.

¹⁵ Vgl. dazu: Michael Riffaterre, *The Semiotics of Poetry*, London 1980, 100, 130 u. 165.

¹⁶ Die Lust an der sprachlichen Dekonstruktion der Autorin wird im programmatischen Essay „Ich schlage sozusagen mit der Axt drein“ thematisiert. In: *TheaterZeitschrift* 7 (1984), 14-16.

¹⁷ Vgl. Marie-Thérèse Kerschbaumer, Bemerkungen zu Elfriede Jelineks *Burgtheater*, in: diess., Für mich hat das Lesen etwas mit Fließen zu tun... Gedanken zum Lesen und Schreiben von Literatur, Wien 1989, 143-163; Sander: Textherstellungsverfahren, wie Anm. 2., 41-46.

¹⁸ Jelinek, Ich schlage sozusagen mit der Axt drein, wie Anm. 16., 16.

¹⁹ Jelinek sagt, dass sich diese Tradition in der Theaterinszenierung des Wiener Burgtheater bis zur Ära Peymann fortsetzt und in den deutsch österreichischen Fernsehserien weiterlebt, wie etwa im *Schlosshotel Orth* (1996-2004). Vgl. dazu das Interview mit Elfriede Jelinek. In: Harald Friedl, Hg., Die Tiefe der Tinte, Salzburg 1990, 27-51, hier 44.

²⁰ Vgl. Zitat dazu: „Der Faschismus war nicht bloß die Verschwörung, die er auch war, sondern entsprang in einer mächtigen gesellschaftlichen Entwicklungstendenz. Die Sprache gewährte ihm Asyl; in ihr äußert das fortschwelende Unheil sich so, als wäre es das Heil.“ Indem die Sprache des „Plebiszitäre[n] und Elitäre[n]“ raffiniert gemischt wurde, wurde eine Sprache der Propaganda erschaffen. In: Theodor W. Adorno, *Jargon der Eigentlichkeit*, Frankfurt a. Main 1964, 8-9.

²¹ Elfriede Jelinek: *Burgtheater*, in: Ute Nyssen, Hg., Theaterstücke, Köln 1984, 113.

²² Das um 1710 in der Wiener Vorstadt entstandene Alt-Wiener Volksstück war ein eng lokal gebundenes, volksnahes Pendant zum bürgerlichen Trauerspiel, das seit seiner Entstehungszeit parallel zum klassischen Repertoire des Wiener Burgtheaters existierte. Vgl. Manfred Brauneck, *Theaterlexikon*, Hamburg 1986, 48. Theaterhistorisch gesehen wurde im Wiener Burgtheater seit dem 19. Jahrhundert das Ziel verfolgt, die Ausbildung einer nationalen Theaterkultur bürgerlichen Zuschnitts im Dienste einer ästhetischen Erziehung und moralischen Beförderung zu stellen. Diese Funktion von Repräsentanz hoher kultureller Werte wurde im Dritten Reich beibehalten, wofür jedoch das Repertoire indoktriniert wurde. Stücke des barocken Volkstheaters und Stücke des Klassizismus wurden zum Zwecke einer arischen Kultur einvernahmt und streckenweise umgeschrieben. Vgl. Margret Dietrich, *Das Burgtheater und sein Publikum*, Bd. 1, Wien 1976, 675-707.

²³ Siehe Webseite der Autorin: www.elfriedejelinek.de, unter *Burgtheater*.

²⁴ Recherche zu den Zitaten aus Filmen und Operettenstücken: Evelyn Annuß, Elfriede Jelinek – Theater des Nachlebens, München 2005, 104-135; Sabine Perthold, Elfriede Jelineks dramatisches Werk. Theater jenseits konventioneller Gattungsbegriffe, unveröffentlichte phil. Diss., Universität Wien 1991.

²⁵ Zum Montageverfahren im Stück *Burgtheater* sagt die Autorin in einem Interview, dass die Figuren eigentlich Kunstfiguren und die Dialoge eigentlich Montagen sind: „Das meiste [wurde] direkt am Schneidetisch aus Filmen entnommen. Es ist mir darum gegangen, die Kontinuität der verkommenen ideologischen Sprache – von Nazifilmen über die Heimatfilme der fünfziger Jahre bis hin zu heutigen Familienserien oder auch philharmonischen Konzertprogrammen – aufzuzeigen, diesen mythologisierenden Einheitsbrei, der über alles gegossen wird.“ In: Stadler, Mit sozialem Blick, wie Anm. 1., 7.

²⁶ Zur Entnazifizierungsgeschichte der Burgtheaterschauspieler: Hans Daiber, *Deutsches Theater seit 1945*, Stuttgart 1976, 43-50.

²⁷ Elfriede Jelinek, *Burgtheater*, wie Anm. 21., 149. Vgl. das Zitat aus dem nationalsozialistisch-propagandistischen Spielfilm *Heimkehr* (1941): „Und in der Nacht, in unseren Betten, wenn wir da aufwachen aus'm Schlaf, da wird das Herz in 'nem süßem Schreck plötzlich wissen, wir schlafen ja mitten in Deutschland, daheim und zuhause, und ringsum ist die tröstliche Nacht, und ringsum da schlagen Millionen deutsche Herzen und pochen in einem fort leise: daheim bist du, Mensch, daheim, daheim bei den Deinen. Dann wird uns ganz wunderbar sein ums Herz, dass die Krume des Ackers und das Stück Lehm und der Feldstein und das Zittergras und der schwankende Halm, der Haselnussstrauch und die Bäume, dass das alles deutsch ist, wie wir selber, zugehörig zu uns, weils ja gewachsen is aus den Millionen Herzen der Deutschen, die eingegangen sind in die Erde und zur deutschen Erde geworden sind.“ In: Gerald Trimmel, *Der nationalsozialistische Spielfilm Heimkehr. Strategien der Manipulation und Propaganda* (9.5.2003), in: URL: <http://www.donau-uni.ac.at/imperia/md/content/studium/kultur/film/heimkehr.pdf> (1.09.2006).

²⁸ Vgl. Günter Grack, Wiener Schmah, Elfriede Jelineks *Burgtheater* beim Theatertreffen, in: *Der Tagesspiegel* vom 18.05.1986.

²⁹ Siehe die Webseite der Autorin: www.elfriedejelinek.de, unter *Präsident Abendwind*.

³⁰ Vgl. dazu das Zitat von Sigfrid Löffler: „Spätestens die Waldheim-Debatte der achtziger Jahre war der Anstoß, daß die Österreicher ihre Erfolgsmymthen zu problematisieren und ihre Geschichtslügen reihenweise zu revidieren begannen, vom Opfermythos bis zum Märchen von der Sozialharmonisierung. Auch ohne die Vergesslichkeitsleitungen des Verdränger-Präsidenten wäre die Zeit reif dafür gewesen, daß nun die Enkelgeneration die Geschäftsgrundlagen der Firma Österreich II kritisch überprüft. Seither gilt Österreich als beides zugleich: Succes Story und Lügengebilde.“ In: Sigfrid Löffler, *Kritiken – Portraits – Glossen*, Wien 1995, 43.

³¹ Vgl. Angela Gulielmetti, *Hauptling Abendwind* und *Präsident Abendwind*. Nestroy und Elfriede Jelinek, in: Nestroyana. Blätter der Internationalen Nestroy-Gesellschaft (1997), H. 1/2. 39-49.

³² Anthropophagie war auf der Stegreifbühne und im Commedia dell'Arte ein beliebtes Motiv, was noch auf die rohe und derbe Unterhaltung vorstädtischer Tierkämpfe zurückzuführen ist.

³³ Die Autoren waren Elfriede Jelinek, Helmut Eisendle, Libuše Moníková und Oskar Pastior. Vgl. Herbert Wiesner: Nachwort, in: ders., Hg., *Anthropophagen im Abendwind*, (=Texte aus dem Literaturhaus Berlin 2), Berlin 1998, 113.

³⁴ Elfriede Jelinek: *Präsident Abendwind*, in: Heinz Ludwig Arnold, Hg., *Text und Kritik*, H. 117, München ²1999, 34. Vgl. das bekannte Zitat aus dem Libretto der Operette *Die Fledermaus*: „Glücklich ist, wer vergisst, was doch nicht zu ändern ist.“ Von Jelinek wird das Wort „nicht“ zum Schluss in Hinblick auf die Kandidatur Waldheims als Bundespräsident auf „noch“ geändert.

³⁵ Das ursprüngliche dadaistische Prinzip der Text und Bildmontage wurde in der medienübergreifenden Kunst der Wiener Gruppe, wie z. B. in der visuellen Lyrik, in den 1950er und 1960er Jahren wiederbelebt. Eine Verfremdung in den

sprachexperimentellen Gedichten und Happenings wurde bei H. C. Artmann, Gerhard Rühm, Konrad Bayer, Friedrich Achleitner und bei Oswald Wiener methodisch gesehen durch das Ineinandergleiten und Aufeinanderschieben verschiedener Bedeutungsebenen, die selbst mit Tradition beladen wurden, sowie durch das mediale Crossover einer Montage oder Collage erreicht. Vgl. Walter Buchebner, Hg., *Die Wiener Gruppe*, Wien u. Köln 1987.

³⁶ Kasperl als österreichisches Spezifikum taucht bereits in Jelineks frühen Roman *wir sind lockvögel, baby!* (1970) auf.

³⁷ Zum Montageverfahren der Wiener Gruppe: André Bucher, *Die szenischen Texte der Wiener Gruppe* (= Züricher Germanistische Studien 31), Bern u. a. 1992; Albert Berger, *Zur Sprachästhetik der Wiener Avantgarde*, in: Buchebner, *Die Wiener Gruppe*, wie Anm. 36., 30-45.

³⁸ Vgl. Bucher, *Die szenischen Texte*, wie Anm. 38., 49.

³⁹ Elfriede Jelinek, *Burgtheater*, wie Anm. 21., 130.

⁴⁰ Vgl. Hubert Lengauer, *Jenseits vom Volk: Elfriede Jelineks ‚Posse mit Gesang‘ Burgtheater*, in: Ursula Hassel u. Herbert Herzmann, Hg., *Das zeitgenössische deutschsprachige Volksstück*, Tübingen 1992, 217-228, hier 219.

⁴¹ Elfriede Jelinek: *Im Abseits* (9.1.2005), in: URL: <http://ourworld.compuserve.com/homepages/elfriede/> (1.09.2006).

⁴² Elfriede Jelinek: *sich mit der Sprache spielen*, in: URL: <http://ourworld.compuserve.com/homepages/elfriede/> (1.09.2006.). Vgl. auch Yasmin Hoffman: *Hier lacht sich die Sprache selbst aus. Sprachsatire bei Elfriede Jelinek*, in: Kurt Bartsch u. Günther Höfler, Hg., *Elfriede Jelinek*, Graz 1991, 41-45.

⁴³ Derrida weist auf die Ambiguität der Sprache hin, die Zwangsstrukturen eines hierarchischen und wertenden Systems ‚wahr‘ und ‚falsch‘ zu stabilisieren suchen. An der Stelle eines Realitätsdefinierens kommt der Begriff des „Spiels“, worunter Derrida die „Abwesenheit eines Zentrums“ versteht. In: Jacques Derrida: *Die Struktur, das Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissenschaften vom Menschen*, in: Ders.: *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt a. Main 1972, 422-442.

⁴⁴ Ebd., 422-423.

⁴⁵ Elfriede Jelinek, *Burgtheater*, wie Anm. 21., 102. Vgl. dazu auch die Aussage der Autorin: „Ein simpler Naturalismus ist nicht imstande, alle Aspekte der Wirklichkeit so abzubilden, daß sie als veränderbar erkannt werden kann, sondern liefert vielleicht ein plattes Abziehbild.“ In: Josef Hermann Sauter: *Interview mit Elfriede Jelinek*, in: *Weimarer Beiträge* (1981), H. 6, 114.

Literaturverzeichnis

Adorno, Theodor W. *Jargon der Eigentlichkeit*. Frankfurt a. Main: 1964.

Annuß, Evelyn. *Elfriede Jelinek – Theater des Nachlebens*. München: 2005.

Arnold, Heinz Ludwig (Hg.). *Text und Kritik*, H. 117. München: 1984.

Benjamin, Walter. Karl Kraus. in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. II/1. hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. Main: 1977, 334-367.

- Berger, Albert. *Zur Sprachästhetik der Wiener Avantgarde*. In: Buchebner, Walter (Hg.): *Die Wiener Gruppe*. Wien u. Köln: 1987, 30-45.
- Brauneck, Manfred. *Theaterlexikon*. Hamburg: 1986.
- Buchebner, Walter (Hg.). *Die Wiener Gruppe*. Wien u. Köln: 1987.
- Bucher, André. *Die szenischen Texte der Wiener Gruppe (= Züricher Germanistische Studien 31)*. Bern u. a.: 1992.
- Daiber, Hans. *Deutsches Theater seit 1945*. Stuttgart: 1976.
- Derrida, Jacques. *Die Struktur, das Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissenschaften vom Menschen*. In: Ders.: *Die Schrift und die Differenz*. Frankfurt a. Main: 1972, 422-442.
- Dietrich, Margret. *Das Burgtheater und sein Publikum*, Bd. 1. Wien: 1976.
- Friedl, Harald (Hg.). *Die Tiefe der Tinte*. Salzburg: 1990, 27-51.
- Grack, Günter. *Wiener Schmäh, Elfriede Jelineks „Burgtheater“ beim Theatertreffen*. In: *Der Tagesspiegel* vom 18.05.1986.
- Gulielmetti, Angela. „Häuptling Abendwind“ und „Präsident Abendwind“. *Nestroy und Elfriede Jelinek*. In: *Nestroyana. Blätter der Internationalen Nestroy-Gesellschaft* (1997), H. 1/2. 39-49.
- Helfer, Viktoria. *(Dis-)Kontinuität zur österreichischen Tradition in Elfriede Jelineks „Burgtheater“ und „Präsident Abendwind“*. In: Claus Zittel u. Marian Holona (Hg.): *Positionen der Jelinek-Forschung (= Jahrbuch für Internationale Germanistik, Reihe A, Bd. 74)*, Bern u. a.: 2008, S. 315-330.
- Hoffman, Yasmin. *Hier lacht sich die Sprache selbst aus. Sprachsatire bei Elfriede Jelinek*. In: Kurt Bartsch u. Günther Höfler (Hg.): *Elfriede Jelinek*. Graz: 1991, 41-45.
- Jelinek, Elfriede. *Ich schlage sozusagen mit der Axt drein*. In: *TheaterZeitschrift 7* (1984), 14-16.
- Jelinek, Elfriede. *Burgtheater*. In: Ute Nyssen (Hg.): *Theaterstücke*. Köln, 1984.

- Jelinek, Elfriede. *wir sind lockvögel, baby!*. Hamburg: 1970.
- Jelinek, Elfriede. *Im Abseits* (9.1.2005). In:
URL: <http://ourworld.compuserve.com/homepages/elfriede/>
(1.09.2006).
- Jelinek, Elfriede. *sich mit der Sprache spielen*. In:
URL: <http://ourworld.compuserve.com/homepages/elfriede/>
(1.09.2006.).
- Kerschbaumer, Marie-Thérèse. *Bemerkungen zu Elfriede Jelineks „Burgtheater“*.
In: diess., Für mich hat das Lesen etwas mit Fliesen zu
tun... Gedanken zum Lesen und Schreiben von Literatur. Wien:
1989, 143-163.
- Krolop, Kurt (Hg.). *Kommentare zu Karl Kraus*. Beiheft zur dreibändigen
Karl-Kraus-Auswahl. Berlin: 1978, 89-127.
- Lengauer, Hubert. *Jenseits vom Volk: Elfriede Jelineks ‚Posse mit Gesang‘ Burgtheater*.
In: Ursula Hassel u. Herbert Herzmann (Hg.): *Das zeitgenössische
deutschsprachige Volksstück*. Tübingen: 1992, 217-228.
- Löffler, Sigfrid: *Kritiken – Portraits – Glossen*. Wien: 1995.
- Palm, Kurt (Hg.): *Burgtheater, Zwölfeläuten, Blut, Besuchszeit*. Vier
österreichische Stücke. Wien: 1987.
- Perthold, Sabine: *Elfriede Jelineks dramatisches Werk. Theater jenseits
konventioneller Gattungsbegriffe*. Unveröffentlichte phil. Diss.,
Universität Wien: 1991.
- Pfister, Manfred u. Broich, Ulrich (Hg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen,
anglistische Fallstudien*. Tübingen, 1985.
- Riffaterre, Michael: *The Semiotics of Poetry*. London: 1980.
- Sander, Margaret: *Textherstellungsverfahren bei Elfriede Jelinek*. (= *Epistemata*
179) Würzburg, 1996.
- Sauter, Josef-Hermann: *Interview mit Elfriede Jelinek*. In: *Weimarer Beiträge*
(1981), H. 6, 109-117.

- Stadler, Franz: *Mit sozialem Blick und scharfer Zunge. Gespräch zwischen Franz Stadler und Elfriede Jelinek*. In: Die Volksstimme 24.08.1986.
- Seibel, Wolfgang: Die Formenwelt der Fertigteile. Künstlerische Montagetechnik und ihre Anwendung im Drama. Würzburg: 1988.
- Trimmel, Gerald: Der nationalsozialistische Spielfilm *Heimkehr*. Strategien der Manipulation und Propaganda (9.5.2003). In:
URL: <http://www.donau-uni.ac.at/imperia/md/content/studium/kultur/film/heimkehr.pdf> (1.09.2006).
- Wiesner, Herbert: *Nachwort*. In: ders., (Hg.): *Anthropophagen im Abendwind*. (=Texte aus dem Literaturhaus Berlin 2) Berlin: 1998.
- Zeyringer, Klaus: Österreichische Literatur seit 1945: Überblicke, Einschnitte, Wegmarken. Innsbruck: 2001.
- Zeyringer, Klaus: Innerlichkeit und Öffentlichkeit: österreichische Literatur der achtziger Jahre, Tübingen: 1992, 95-152.

Das Verblassen des Unsichtbaren

Schillers ästhetische Briefe nach den Verwirrungen von Törleß und dem beschädigten Leben Adornos

Manuel Clemens

Es gibt einen alten Witz, in dem eine Schulklasse einen Aufsatz über Faulheit schreibt. Am Ende erhält derjenige die beste Note, der nur ein leeres Heft abgibt und auf die letzte Seite geschrieben hat: „Das ist Faulheit!“ Ähnlich verhält es sich auch mit der zweckfreien Bildungs Idee. Wenn man ihren Zweck angeben müsste, würde man auch am liebsten nur ein unbeschriebenes Heft abgeben. Allerdings nicht aus Faulheit, sondern weil gerade diese Unsichtbarkeit und Unbestimmbarkeit die Wirkung des Zweckfreien am besten darstellen würde.

Auch Schillers Bildungstheorie in seinen *Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen* hat die unbestimmte zweckfreie Wirkung der schönen Künste zur Grundlage. Es soll jedoch am Beispiel von Robert Musils Antibildungsroman *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß* und der Bildungskritik Theodor W. Adornos gezeigt werden, dass es gerade die Zweckfreiheit ist, welche näher bestimmt werden müsste, um Kunst wirkungsvoll einsetzen zu können. Der Titel dieses Aufsatzes – *Das Verblassen des Unsichtbaren* – steht für dieses Problem. Mit dem „Unsichtbaren“ ist die Wirkung des Zweckfreien in einer zweckrational denkenden Gesellschaft gemeint. Mit „Verblassen“, dass diese unsichtbare Wirkung vom zweckrationalen Denken nur noch selten erkannt und geschätzt werden kann, weil dem konkreten sichtbaren Zweck der Vorrang gegeben wird. Konkret und sichtbar ist dieser Zweck, da er im Vorfeld geplant und angestrebt werden kann. Gegenüber Kreativität ist er resistent, Neues und Unbekanntes würde in diesem starren Ablauf als Fehler angesehen. Das Unsichtbare und Zweckfreie ist dagegen ein offener Prozess, sein Zweck ist nicht sichtbar, da er sich während eines Prozesses ergibt, sich immer wieder verändert und erst im Nachhinein benannt werden kann. Während das Sichtbare beherrscht werden kann, beinhaltet das Unsichtbare Rätselhaftes und stellt durch seine Offenheit Identität und Weltbild in Frage. Wie das Zweckfreie gegenüber dem Zweckrationalen zur Geltung gelangen kann, ist das Thema dieses Essays.

Zuerst wird anhand von Schillers ästhetischen Briefen herausgearbeitet, wie er den für das Übermaß an Rationalität verantwortliche

Formtrieb durch die lebendige Wirkung des Stofftriebs ausgleichen und im daraus resultierenden Spiel das zweckfreie Menschsein und moralisch Gute verwirklichen möchte. Anschließend sollen *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß* die beiden Schwachpunkte dieses Erziehungsprogramms darstellen. Törleß steht dabei für den von Schiller kritisierten dekadenten Kunstmenschen, der sich zwar für das Zweckfreie sensibilisieren lässt, es jedoch nicht auf das Leben und moralische Handeln übertragen kann. Törleß' Gegenspieler, Beineberg und Reiting, repräsentieren dagegen den Bildungsbürger, bei dem die Kunst nicht einmal in der Privatsphäre wirkt, weil er auch dort dem bürgerlichen Realitätsprinzip nicht nachgeben kann und überhaupt nicht an der ausgleichenden Wirkung des Stofftriebs interessiert ist. Beide Punkte sollen im letzten Teil durch die Bildungskritik Adornos genauer analysiert werden. Anhand seiner *Theorie der Halbbildung* sollen Törleß' Gespräch mit seinem Mathematiklehrer und seine Rechtfertigungsrede am Ende des Romans deutlich werden lassen, wieso sein Spiel mit der Kunst nur für ein Zwischenspiel reicht, da es im praktischen Leben aufhört und sich mit den zweckrationalen Anforderungen der Gesellschaft arrangiert. Adornos *Studien zum autoritären Charakter* sollen vor dem Hintergrund seiner Aufklärungskritik ausführen, woher bei Beineberg und Reiting das Desinteresse für Kunst bzw. die Zufriedenheit ohne Kunst kommt. Die Antwort soll in ihrer Lust auf Intrigen und Sadismus gesucht werden, wodurch sie Schillers Spieltrieb in ein Gegenspiel verwandeln und sich die lebendige sinnliche Erfahrung über den Umweg der Bekämpfung derjenigen gewähren, deren Leben freier und unkontrollierter ist als ihres. Am Ende soll deutlich werden, dass das Zweckfreie in einer zweckrational denkenden Gesellschaft nur bestehen und wirken kann, wenn es sich durch die ihr entgegenstehende Denkweise vermittelt, was bedeutet, dass es als Zwischenschritt den Zweck ihrer Zweckfreiheit angeben müsste, bevor es beansprucht zu wirken.

I. Schillers ästhetische Briefe

Schiller beginnt seine ästhetischen Briefe mit einer Kritik an der Aufklärung. Er kritisiert, dass durch den übermäßigen Glauben an die Leistungen der Vernunft der wirtschaftliche, technische und wissenschaftliche Nutzen zu einem Idol der Zeit geworden ist und der Schönheit und Kunst keine nennenswerte Bedeutung mehr für das Wohl der Menschen zugesprochen wird. Die Folge hiervon ist die Herausbildung eines Menschentypus, der unter dem Diktat von Spezialisierung und zweck-instrumentellem Denken steht, was eine problematische Verarmung seiner Persönlichkeit darstellt. Für Schiller ist der alleinige Glaube an die Vernunft nicht der Weg zu einer freien, besseren Gesellschaft. Er erkennt zwar ihre Leistungen an und möchte sie auch nicht rückgängig machen, sieht in ihr aber bereits auch die Wurzeln für zahlreiche Probleme und keinesfalls das alleinige Mittel zur Umsetzung der Ideale der

Aufklärung. Bestes Beispiel ist hierfür die Französische Revolution. Sie war die Tat einer bloß „theoretischen Kultur“¹, die nicht in die Herzen der Menschen vorgedrungen ist. Diese waren der plötzlichen äußeren Freiheit innerlich noch nicht gewachsen, konnten sie nicht mit Leben erfüllen und ließen sie sogar in Brutalität ausarten. Schiller schlägt deshalb einen entgegengesetzten Weg ein: Auf dem Weg zur aufgeklärten Gesellschaft stellt er die Kunst vor Revolution, Wissenschaft und Philosophie. Der Grundgedanke hierbei: Ist der Mensch erst einmal für die sanfte Kraft des Schönen sensibilisiert, übertreibt er es mit den Errungenschaften der modernen Zivilisation nicht und kann das Gute im Einklang mit der Natur umsetzen.

Im weiteren Verlauf arbeitet Schiller diese ausgleichende Funktion der Kunst heraus, welche in letzter Konsequenz zur Veredelung des Menschen führen soll. Für Schiller gibt es zwei Typen von Menschen, auf welche die Kunst ihren positiven Einfluss ausüben soll: Einerseits soll sie den „Wilden“, den Unterschichtsmenschen, dessen Gefühle über seine Grundsätze herrschen, von seinem wilden Triebleben befreien und ihm zeigen, dass die Natur nicht der unumschränkte Herrscher sein kann, ihn gewissermaßen für die Errungenschaften der Zivilisation sensibilisieren. Der „Barbar“ wiederum zerstört durch seine Grundsätze seine Gefühle. Er verspottet und entehrt die Natur und erkennt nur die Vernunft als seinen Herrscher an. Er ist der Kulturmensch, dessen Verstandeskraft zwar hoch entwickelt ist, ihn jedoch einseitig dominiert. Schlimmer noch: Die Kultur hat ihn nicht nur schlecht erzogen, sie ist auch die Quelle seiner Erschlaffung. Die Aufklärung des Verstandes hatte keinen veredelnden Einfluss, im Gegenteil, ihr Bildungsprozess wurde zu einer „moralischen Tyrannei“². Ihre Grundsätze wurden zwar aufgenommen, jedoch nicht umgesetzt, da sie der Natur des Menschen entgegengesetzt sind. Bildung, Aufklärung und jeder Versuch zur Veredelung des Menschen bleiben so stets theoretisch und können nicht in die Praxis umgesetzt werden. An dieser Stelle wird bereits das zentrale Problem von Schillers Abhandlung deutlich: Wie kann der Übergang von der Natur zur Vernunft Herrschaft gestaltet werden, ohne dass dies beim Kulturmenschen zur Erschlaffung führt, weil dessen sinnliche Bedürfnisse zu stark von der Vernunft dominiert werden? Um diesen Übergang so reibungslos wie möglich zu gestalten, muss ein drittes Medium durchgeführt werden, welches einerseits die Natur in ihre Grenzen und andererseits den Verstand in die seinigen verweist. Diesen vermittelnden Charakter besitzt für Schiller die Kunst.

Kunst hat das Potential, den absoluten, harmonischen Menschen, bei dem die sinnliche Welt und die Sittengesetze im Einklang miteinander stehen, auszubilden. Sie erreicht somit, dass das Sittengesetz auf natürliche Weise von Menschen gewollt und nicht von der Vernunft diktiert wird. Wie kann sie eine solche Aufgabe leisten? Sie muss das Empfindungsvermögen, welches durch ein Übermaß an Vernunft in den Hintergrund geriet, wieder

schulen. Diese Sensibilisierung für das Schöne verfeinert dann gleichzeitig die Sitten, da ein guter Geschmack gleichzusetzen ist mit „Klarheit des Verstandes, Regsamkeit des Gefühls Liberalität und Würde des Betragens“³. Da jedoch die Realität zeigt, dass der Sinn für Schönheit nicht nur zum Guten, sondern auch zur Dekadenz geführt hat oder einfach wirkungslos war, möchte Schiller im weiteren Verlauf seiner Abhandlung die Schönheit nicht mehr aus der Erfahrung ableiten, sondern sie im reinen Verstandesbegriff suchen, welcher ihre positive Kraft transzendental beweisen würde. Der theoretische Teil schildert die eben behandelten Probleme der Gesellschaft und die Wirkung der Kunst in allgemeiner Form. Das Kernstück dieses Beweises ist die Unterscheidung zwischen Stoff- und Formtrieb: (a) Der Stofftrieb geht von der sinnlichen Natur des Menschen aus und erschafft somit die Möglichkeit zum Betrachten und Empfinden der Welt. Er führt aber stets nur zu einem formlosen Inhalt in der Zeit, der so pur ist, dass er nicht wahrgenommen werden kann. Dem Stofftrieb fehlt die Verstandestätigkeit; er ist blind. Jedoch hat er die Möglichkeit, leere Abstraktionen mit Leben zu füllen und die unterdrückte Natur wieder hervorzurufen. (b) Der Formtrieb wiederum geht von der vernünftigen Natur im Menschen aus und hebt die Zeit und die Veränderung auf. Er will, dass das Vernünftige immer und ewig ist, und ruft deshalb Wahrheit und Gesetz ins Leben. Der Formtrieb herrscht, er ist das reine Objekt in uns. Er ist die höchste Erscheinung des Seins, da er die Wirklichkeit nach ewig gültigen Gesetzen ordnet, und hebt die Menschen vom dürftigen Reich der Sinne zum Ideenreich, welches hoch über der Realität thront. Ohne den Stofftrieb ist er aber nur ein leeres Vermögen.

Der Bildungsprozess des Menschen muss sich hauptsächlich auf das harmonische Zusammenspiel von Stoff- und Formtrieb im Menschen konzentrieren. Da er durch die Kunst organisiert wird, steht sie im Mittelpunkt von Schillers Bildungstheorie. Ihr kommen dabei zwei Aufgaben zu, die beide die verlorene Einheit des Menschen mit der Natur wiederherstellen sollen:

Ihr [der Kultur – M.C.] Geschäft ist also doppelt: erstlich: die Sinnlichkeit gegen die Eingriffe der Freyheit zu verwahren: zweytens: die Persönlichkeit gegen die Macht der Empfindungen sicher zu stellen. Jenes erreicht sie durch Ausbildung des Gefühlsvermögens, dieses durch die Ausbildung des Vernunftvermögens.⁴

Das perfekte Zusammenspiel zwischen Stoff- und Formtrieb bezeichnet Schiller als die Entstehung des „Spieltriebs“. Er ist das harmonische Ideal, welches der Mensch immer nur anstreben, jedoch nie erreichen kann. In diesem Streben erfährt er die „Idee seiner Menschheit“⁵. Der Stofftrieb ist auf Leben ausgerichtet, der Formtrieb auf Gestalt; zusammen im Spieltrieb ergänzen sie sich zur „lebenden Gestalt“⁶, was der Schönheit gleichkommt. Hier ist der Mensch frei von Materie und Gesetz, er befindet sich genau in der Mitte von beiden, was bedeutet, dass er sich ihren Zwängen entzogen hat. Zuvor waren

beide Triebe strengstens darauf bedacht, sich zu verwirklichen, jetzt reagieren sie entspannter. Anschauung und Welt, Gesetz und Pflicht nötigen den Menschen nicht mehr. Mit anderen Worten:

Indem es mit Ideen in Gemeinschaft kommt, verliert alles Wirkliche einen Ernst, weil es klein wird, und indem es mit der Empfindung zusammentrifft, legt das Nothwendige den seinigen ab, weil es leicht wird.⁷

Schönheit ist heiter und der alltäglichen Ernsthaftigkeit mit ihrem Zwang zur Entfremdung enthoben. Angesichts dieser Erfahrung empfindet der Mensch eine Harmonie mit sich selbst, da er die Erfahrung seiner möglichen Vollendung macht: „der Mensch ist nur da ganz Mensch, wo er spielt“. Dieser Zustand der „höchsten Ruhe und der höchsten Bewegung“ führt zu einer höchst angenehmen Rührung, „für welche der Verstand keinen Begriff“ mehr hat.⁸

Im Spiel ist der Mensch in dem von Schiller gesuchten „ästhetischen Zustand“⁹. Da Schönheit zweckfrei ist, erlebt er hier in der Einbildungskraft seine absolute Freiheit. Er ist weder durch die Gesetze der Natur noch durch die Gesetze der Vernunft bestimmt. Beide befinden sich hier in einem Schwebezustand und schenken dem Menschen eine zweite Schöpfung, weil er von allen Pflichten, von Moral und Aufklärung befreit ist. Er erlebt durch dieses Glücksversprechen seinen persönlichen Wert und kann aus sich machen, was er will. Die Natur hat ihm „die Freyheit zu sein, was er seyn soll, vollkommen zurückgegeben“¹⁰. Diesen zweckfreien Zustand beschreibt Schiller folgendermaßen:

Jeder andere Zustand, in den wir kommen können, weist uns auf einen vorhergehenden zurück und bedarf zu seiner Aufklärung eines folgenden; nur der ästhetische ist ein Ganzes in sich selbst, da er alle Bedingungen seines Ursprungs und seiner Fortdauer in sich vereinigt. Hier allein fühlen wir uns wie aus der Zeit gerissen; und unsre Menschheit äußert sich mit einer Reinheit und Integrität, als hätte sie von der Einwirkung äußerer Kräfte noch keinen Abbruch getan.¹¹

Dieser ästhetische Zustand und nicht die Vernunft bereitet auf sittliches Handeln vor. Schiller dreht hier Kants Lehre vom kategorischen Imperativ um: Nicht die Vernunft macht uns zu einem moralischen Wesen, sondern die Erfahrung von Schönheit. Dominiert die Vernunft den Weg der Aufklärung, so wird sie lediglich eine theoretische Kultur hervorbringen, in der Sittengesetze gelernt, aber nicht befolgt werden. Schiller möchte den Menschen mit der Schönheit zunächst für das Gute sensibilisieren, damit er es sich aus der Tiefe seiner ganzen Person herbeiwünscht und somit später die Gesetze der Moral aus einem inneren Bedürfnis heraus befolgen kann, als wäre es sein eigener Wunsch. Da das Sittengesetz jetzt nicht mehr aus der Vernunft diktiert wird, sondern aus dem Spieltrieb, d.h. aus der Natur des Menschen kommt, kann es mit der Leichtigkeit eines Gefühls gelebt werden:

Durch die ästhetische Gemüthsstimmung wird also die Selbstthätigkeit der Vernunft schon auf dem Felde der Sinnlichkeit eröffnet, die Macht der Empfindung schon innerhalb ihrer eigenen Grenzen gebrochen, und der physische Mensch soweit veredelt, dass nunmehr der Geistige sich nach Gesetzen der Freyheit aus demselben bloß zu entwickeln braucht.¹²

II. Die Verwirrungen des Zöglings Törleß

Den Antibildungsroman *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß* von Robert Musil möchte ich als eine moderne literarische Beschreibung der problematischen Punkte von Schillers Bildungstheorie lesen. Der in ihm geschilderte raue Alltag eines Militär-Konvikts kontrastiert sehr anschaulich Schillers Idealismus. Ein Blick auf die sensible und hochintelligente Hauptfigur Törleß soll zeigen, dass der Ausgleich zwischen Stoff- und Formtrieb weit problematischer ist als in den ästhetischen Briefen beschrieben, da der ästhetische Zustand nicht automatisch mit dem moralischen Zustand gleichzusetzen ist. Seine brutalen und intriganten Gegenspieler Beineberg und Reiting stehen dagegen für die Schwierigkeit, den ästhetischen Zustand überhaupt zu erreichen, da sie nicht an der ausgleichenden Wirkung des Stofftriebs interessiert sind.

Törleß wird im Verlauf der Handlung von Stoff- und Formtrieb, von Gefühl und Verstand durchgeschüttelt. Dies führt zu einem inneren Bildungsprozess, an dessen Ende jedoch nur die subtile Ausbildung seines ästhetischen Vermögens und nicht eine genauso intensive Entwicklung seines moralischen Bewusstseins steht.

Zu Beginn der Handlung ist Törleß mit einem vornehmen Prinzen befreundet, dessen sensibles und schüchternes Wesen ihn anzieht. Selbst der Klang seiner Stimme und noch sein Schweigen zeugen für Törleß eindrucksvoll von der „vollen Art etwas Seelisch-Menschliches zu sein“¹³. Seine Begegnungen mit ihm sind für ihn eine einzigartige Idylle, da er sich in dem abgelegenen Internat nicht wohl fühlt. In dem Moment aber, in dem sich in Törleß der Formtrieb etwas heftiger regt als sein Stofftrieb, zerbricht ihre Freundschaft, als er sich über den tiefgläubigen Prinzen lustig macht. Daraufhin schließt er sich gelangweilt von Schule und Bildung den rauen Führerfiguren Beineberg und Reiting an und wenig später wird er in eine ihrer wilden Geschichten hineingezogen: Basini, ein schwacher und dümmlicher Mitschüler, wird von Reiting des Diebstahls überführt; anstatt jedoch seine Tat der Schulleitung zu melden, beschließen Beineberg und Reiting ihn zu überwachen, mit dem Ziel, ihn zu einem ehrlichen Menschen zu erziehen. In Wirklichkeit bedeutet dieser vorgebliche Besserungsversuch jedoch, dass beide Basini quälen und sexuell missbrauchen wollen. Törleß ist davon ebenso fasziniert wie angewidert. Er beginnt Basini neugierig zu beobachten, da er durch ihn die Gelegenheit bekommt, die bisher nur schemenhaft wahrgenommene Welt des Neuen,

Bösen und Triebhaften aus nächster Nähe zu ergründen. Basini ist hierfür sein Studienobjekt und er beobachtet ihn ohne Mitleid. Am deutlichsten wird dies, als er Basini direkt fragt, wie er den – für Törleß in seiner Naivität unbegreiflichen – Diebstahl begehen konnte und die Misshandlungen erträgt. Basini, der daraufhin keine Antwort weiß, wird immer verzweifelter und Törleß, der keine Erkenntnis gewinnt, immer wütender. Er befiehlt ihm daraufhin, sich nackt auszuziehen, was Törleß schließlich sinnlich überwältigt. Und Während der völlig verängstigte Basini nackt vor ihm steht, kann sich Törleß der Entzückung, des Reizes, der vom nackten, schönen Körper ausgeht, nicht entziehen. Er fühlt sich bei diesem Anblick an große Kunstwerke erinnert und während Basini zittert, genießt er diesen Anblick. Von Mitleid, welches sich nach Schiller zur gleichen Zeit wie der Kunstsinn regen sollte, fehlt hier jede Spur.

Beineberg und Reiting haben nicht das Problem, verwirrt zu sein. Beineberg glaubt so felsenfest an seine esoterischen Spekulationen, dass es für ihn keine Geheimnisse und Verwunderungen mehr geben kann. Seine Ideen scheint er sich willkürlich angeeignet und mehr abgespeichert als verstanden zu haben und er überträgt sie uninspiriert und nervtötend auf alles, was ihm begegnet. Auch Reiting befindet sich jenseits eines vitalen Bildungsprozesses. Sein Machtbedürfnis braucht überhaupt keine ideologische Grundlage. Er erobert unreflektiert durch sein gewinnendes Wesen und seine ebenso geniale wie rücksichtslose Intriganz. Beide bewegen sich auf Grund ihre Pragmatismus und Machiavellismus mit Leichtigkeit in der Welt, während Törleß vom Irrationalen überwältigt wird und es überall als eine unsichtbare Kraft wahrnimmt, die ihn ständig einem drohenden Ich-Velst ausliefert.

Am Ende des Romans hat Törleß jedoch wieder an Klarheit und Selbstbewusstsein gewonnen: Beinebergs Ideen erscheinen ihm lächerlich, ebenso Reitings Machtanspruch. Jedoch kämpft er mit seinem Protest nicht für Basini. Dass er ihn jemals in Schutz nehmen würde, schließt Törleß mehr oder weniger aus: „Vielleicht würde ich es doch tun, aber mir ist die ganze Geschichte langweilig.“¹⁴ Er trennt sich von seinen Kameraden, weil er bemerkt hat, dass seine Beobachtung ihrer Quälereien an Basini nicht mehr zu seiner Selbstfindung beitragen kann.

Als sich später auch Törleß für die Misshandlungen an Basini vor der Schulleitung rechtfertigen muss und keine Erklärung für sein früheres Interesse an Basini findet, flieht er aus dem Konvikt. Am nächsten Tag wird er allerdings schon wieder aufgegriffen und vor die versammelte Lehrerschaft gebracht, die von ihm verlangt, sein Verhalten gegenüber Basini zu rechtfertigen. Als sich Törleß jedoch weigert, bei der allgemeinen Komödie, die alle Schuld auf Basini schiebt, mitzuspielen und stattdessen selbstbewusst von seinen Verwirrungen zwischen Rationalität und Irrationalität berichtet, wird er von den Lehrern nicht verstanden und ebenfalls aus dem Internat entlassen.

Sein neues Selbstbewusstsein löst seine Verwirrungen auf. Vor imaginären Zahlen, dem Unendlichen oder Basini und seiner Sexualität hat er nun keine Angst mehr. Er weiß, dass sich hinter ihnen keine zweite, fremde Welt verbirgt, sondern dass der Grund für das Fremdwerden dieser Dinge lediglich eine „wechselnde seelische Perspektive“¹⁵ ist. Törleß kann nun die alltägliche helle Welt sehen, wenn er sie sehen möchte, und wenn ihm die dunkle geheimnisvolle Welt erscheint, kann er sie zulassen. Mit der Integration beider Seiten der Wirklichkeit ist dann auch seine Entwicklung – wie der Erzähler berichtet – „abgeschlossen“¹⁶; durch die Kombination von Fühlen und Denken hört er auf zu rätseln und kann schließlich handeln. Als er früher die Welt als Ganzes wahrnehmen und verstehen wollte, wurde sie für ihn zu einem „endlosen Knoten“¹⁷, an dem er jedes Mal scheiterte: „Es war, als ob er eine unaufhörliche Division durchführen müsste, bei der immer wieder ein hartnäckiger Rest heraussprang“.¹⁸ Am Ende erkennt er, dass es nicht möglich ist, die Wahrheiten der Moral, Mathematik, der Religion oder der Kunst gleichzeitig in ein Weltbild zusammenzufassen. Er kann immer nur einen individuellen Standpunkt einnehmen und nicht von einem absoluten Punkt aus die Welt betrachten. Seine Verwirrungen hatten für ihn mit den unterschiedlichen Perspektiven auf die Wirklichkeit zu tun und als er dies erkennt, entscheidet er sich ausschließlich für die ästhetische, da sie seinem Wesen am nächsten steht.

Danach wird es ruhiger um Törleß. Der Erzähler berichtet, er wird später ein „junger Mann von sehr feinem und empfindsamem Geiste. Er zählte dann zu jenen ästhetisch-intellektuellen Naturen, welchen die Beachtung der Gesetze und wohl auch teilweise der öffentlichen Moral eine Beruhigung gewährt, weil sie dadurch enthoben sind, über etwas Grobes, von dem feineren seelischen Geschehen Weitabliegendes nachdenken zu müssen“.¹⁹ Kunst, Musik und Literatur haben für ihn somit nur den Zweck, das Wachstum seiner Seele und seines Geistes zu befördern, eine Verbindung zum alltäglichen Leben haben sie allerdings nicht: Sie verschwinden, „wenn wir Akten schreiben, Maschinen bauen, in den Zirkus gehen oder den hundert anderen ähnlichen Beschäftigungen folgen“.²⁰ Deshalb ist ihm seine ästhetische Bildung auch nur „Zierat, an dem man sich leicht verletze“²¹, sie führt zu schönen Augenblicken und Erinnerungen, die man vor anderen lieber geheim hält.

III. Adorno und Törleß

Anhand von Theodor W. Adornos Analysen über das Scheitern des Bildungshumanismus sollen die beiden Grundgedanken aus dem letzten Abschnitt konkretisiert werden. Die *Dialektik der Aufklärung* und vor allem sein Aufsatz über die *Theorie der Halbbildung* werden herangezogen, um den widersprüchlichen Bildungsprozess von Törleß zu analysieren. Es soll genauer erörtert werden, was Törleß' Verwirrungen beendet hat. Dafür sind sein Gespräch mit dem Mathematiklehrer und seine Konfrontation mit seinen

Lehrern von großer Bedeutung. Diese beiden Stellen sollen zeigen, dass sich Törléß' Verwirrungen auflösen, als er den Anspruch aufgibt, seine intuitiv-dichterische Welt mit der rationalen zu vereinbaren, und sich somit dem bürgerlichen Realitätsprinzip unterordnet, welches für seine Gefühlskälte verantwortlich ist. Adornos *Studien zum autoritären Charakter* sollen detaillierter darstellen, wieso Beineberg und Reiting einen Bildungsprozess von vornherein blockieren. Die Antwort soll in ihrer Lust auf Intrigen und Sadismus gesucht werden, womit sie alles bekämpfen, was freier und unkontrollierter als ihr eigenes Leben ist.

Adorno beginnt seine Aufklärungskritik am Beginn der Menschheitsgeschichte, als die Ich-Identität nur schwach ausgebildet ist und der Mensch zum großen Teil noch der Macht der Natur unterliegt. Ziel der Aufklärung ist es, den Menschen aus dieser Herrschaft zu befreien und ihn als Souverän einzusetzen. Dies sichert zwar sein Überleben, jedoch, so Adornos Kritik, konzentriert sich der Mensch in diesem Prozess zu sehr auf seinen Verstand – das begriffliche Denken –, so dass er die Natur, und somit auch seine Sinnlichkeit, mehr und mehr aus seinem Leben ausklammert. Damit wird dem zweckrationalen Denken alle Türen geöffnet. Der gleiche Prozess wiederholt sich auch in der Bildung. Sie hätte die Möglichkeit, zweckfrei zu sein, für persönliche Bedürfnisse und der Wertschätzung des Inkommensurablen zu sensibilisieren, unterliegt jedoch in einer zweckrational denkenden Gesellschaft „der Allgegenwart des entfremdeten Geistes“²² und spaltet so ebenfalls Sinnlichkeit von sich ab. Dies führt dazu, dass Bildung selbst zweckrational wird und vom Bürgertum zur Emanzipation gegenüber dem Adel, zur Berufsausführung, als massenverkäufliche Ware²³ oder als Statussymbol genutzt werden kann und stets den Beigeschmack hat, bloß langweiliger Schulstoff zu sein. Diese Art von Bildung bzw. Halbbildung ist der „Todfeind“²⁴ von Bildung, da sie nicht aufklärt, sondern lediglich auf eine entfremdete Rolle in einer entfremdeten Gesellschaft vorbereitet.

Einen erfolgreichen Bildungsprozess sieht Adorno in der Ausbildung des mimetischen Vermögens. Mimesis bedeutet, dass sich der Mensch wieder so weit der Natur ähnlich macht, bis er ein gesundes Maß an Rationalität erreicht hat. Damit ist Mimesis mit Schillers Spieltrieb vergleichbar: Durch das Nachahmen der äußeren Natur wird der Stofftrieb im Menschen wieder lebendig, ohne das Selbst völlig aufzulösen. Der Formtrieb wird dadurch eingeschränkt und das zweckrationale Denken schwächer. In diesem Zustand akzeptiert der Mensch das Unbekannte und entzieht sich nicht vollkommen der Macht der Natur. Die Natur steht beim mimetisch empfindenden Menschen stets im Mittelpunkt und er kann sich ihr nicht durch Verdinglichung entziehen. Die Ich-Identität ist dadurch nicht verhärtet, sondern gibt einen Teil ihrer Souveränität ab und das Ich ist bereit, sich dem Fremden hinzugeben und Kontrolle aufzugeben, um wieder etwas vom Nichtidentischen,

Unidentifizierbaren und Rätselhaften der Welt wahrnehmen zu können. In der *Dialektik der Aufklärung* bezeichnet Adorno diesen Ausgleich als das „Eingedenken der Natur im Subjekt“²⁵. Dadurch ließe sich das schädliche Übermaß an Rationalität verlernen, was wiederum das instrumentelle Denken verringern würde. So würde Lebendigkeit im Umgang mit der Umwelt und der von ihr geforderten Bildung gewonnen; das Individuum könnte seine eigentlichen Interessen verfolgen und Bildung könnte wieder verinnerlicht und nicht bloß zum instrumentellen Gebrauch übergestülpt werden.

Die Bildung am Militär-Konvikt ist Halbbildung. Am Ende der Schulzeit soll nicht der kritische Denker stehen, sondern der staats- und autoritätsgläubige Untertan. Törleß unterscheidet sich jedoch von diesem Milieu und man könnte in ihm an vielen Stellen des Romans den Schüler erkennen, den Adorno so sehr vermisst:

Weil kaum mehr ein Junge sich träumt, einmal ein großer Dichter oder Komponist zu werden, darum gibt es wahrscheinlich, übertreiben gesagt, unter den Erwachsenen keine großen ökonomischen Theoretiker, am Ende keine wahrhafte politische Spontancität mehr.²⁶

Törleß könnte unter anderen Umständen dieser kreative Theoretiker werden. Doch während Adorno in der Beschäftigung mit Literatur und Kunst eine unreglementierte Schulung von Phantasie und Kreativität sieht, die sich später auch auf andere Bereiche in der Gesellschaft ausdehnen kann, scheint man diese Fähigkeit am Konvikt aber nicht begünstigen zu wollen:

Diese Illusion, dieser Trick zugunsten der Entwicklung fehlte am Institute. Denn dort waren in den Büchersammlungen zwar die Klassiker enthalten, aber diese galten als langweilig, und sonst fanden sich nur sentimentale Novellenbände und witzlose Militärhumoresken.²⁷

Dies wirkt sich auch auf den Bildungsprozess von Törleß aus. Das Ende seiner Verwirrungen und die dadurch gefundene Ich-Identität sind mit dem Prozess der Ich-Findung und den Entsagungen im Zivilisationsprozess vergleichbar: Am Beginn der Handlung ist Törleß' Selbst noch nicht eindeutig ausgebildet. Seine Verwirrungen resultieren aus den rätselhaften sinnlichen Empfindungen, welche auch für seine Sprachkrise verantwortlich sind. Da er seine Empfindungen und Erkenntnisse nicht adäquat ausdrücken kann – „Die Worte sagen nichts, oder vielmehr sie sagen etwas anderes“²⁸ – ist sein Selbst geschwächt und er kann sich die Welt nicht untertan machen. Dieses mimetische Verhältnis zur Welt wird aber im Laufe der Handlung immer mehr zurückgedrängt. Dieser Vorgang ist zunächst notwendig, da Törleß nur so sich entwickeln kann und zu handeln lernt. Deshalb muss er das, was sich von „außerhalb vorbereitet und von ferne herannahmt“ und „wie ein nebliges Meer voll riesenhafter, wechselnder Gestalten“ ist, „klar und klein“ und in

„menschlichen Dimensionen und menschlichen Linien“ verstehbar machen. Allerdings kann dieser Prozess auch übertrieben werden, wenn „sich alle Bilder der Ereignisse zusammendrücken müssen, um in den Menschen einzugehen“²⁹. Dieser Punkt wird erreicht, wenn – wie in der Aufklärung – zu viel rationalisiert wird und im Anschluss daran die „Dialektik der Aufklärung“, d.h. das Umschlagen der Aufklärung in ihr Gegenteil, erfolgt. Im Gespräch mit seinem Mathematiklehrer ist dieser Höhepunkt erreicht. An dieser Stelle des Romans wird sichtbar, wie Törleß ontogenetisch noch einmal den gleichen Prozess wie phylogenetisch die gesamte Menschheit durchmacht und seine Freiheit zugunsten der Anforderungen der Umwelt so sehr einschränkt, dass er sich grundlegend verändert. Für Adorno kommt dies einer gewalttätigen Entsagung gleich: „Furchtbares hat die Menschheit sich antun müssen, bis das Selbst, der identische, zweckgerichtete, männliche Charakter des Menschen geschaffen war, und etwas davon wird noch in jeder Kindheit wiederholt.“³⁰

Im Vorfeld dieses Gesprächs ist Törleß vom Phänomen der Unendlichkeit und der Unvorstellbarkeit der imaginären Zahlen verwirrt. Während eines Spaziergangs im Schulpark erlebt er die Idee der Unendlichkeit nicht aus der abstrakten Perspektive der Mathematik, sondern als lebendige Erfahrung. Obwohl seiner hohen Sensibilität und seinem romantischen Empfinden bereits Gefühlskälte beigemischt ist, kann er hier die sinnliche Sphäre noch auf andere Wirklichkeitsbereiche ausdehnen und kommt so Adornos Postulat eines mimetischen Bewusstseins nach. Der Begriff „Unendlichkeit“ verliert für ihn seine abstrakte Harmlosigkeit und er erkennt zum ersten Mal mit Schrecken wieder, „wie hoch eigentlich der Himmel sei“ und wie dieser dadurch seine ganze vernichtende Kraft „entfesselt“³¹ zu haben scheint. Die Natur hat den verdinglichenden Begriff aufgesprengt:

So lag Törleß und war ganz eingesponnen von Erinnerungen, aus denen wie fremde Blüten seltsame Gedanken wuchsen. Jene Augenblicke, die keiner vergisst, Situationen, wo der Zusammenhang versagt, der sonst unser Leben so lückenlos in unserem Verstande abspiegeln lässt, als liefen sie parallel und mit gleicher Geschwindigkeit nebeneinander her [...].³²

Durch seine starke Sinnlichkeit und seine Fähigkeit zu staunen sieht er überall eine unsichtbare zweite Realität und fragt sich: „Die Welt ist für mich voll lautloser Stimmen: ich bin daher ein Seher oder ein Halluzinierter?“³³ Er kann diese zweite Realität aber nur als ein „Etwas!“³⁴ wahrnehmen, von dem er „nur die Vision seiner Visionen“³⁵ sieht, da sie sich der Abstraktion oder dem Realitätsprinzip entzieht.

Auch bei seiner Verwunderung über die imaginären Zahlen scheint er der Abstraktion mit seiner sinnlichen Erfahrung zu begegnen, indem er versucht, die Eigenschaft dieser negativen und nur in der Vorstellung existierenden und dennoch zu positiven Resultaten kommenden Zahlen auf

das Leben und Wahrnehmen zu übertragen:

In solch einer Rechnung sind am Anfang ganz solide Zahlen [...]. Am Ende der Rechnung stehen ebensolche. Aber diese beiden hängen miteinander durch etwas zusammen, das es gar nicht gibt. Ist das nicht wie eine Brücke, von der nur Anfangs- und Endpfeiler vorhanden sind und die man dennoch so sicher überschreitet, als ob sie ganz dastünde? [...] Das eigentlich Unheimliche ist mir aber die Kraft, die in solch einer Rechnung steckt und einen so festhält, daß man doch wieder richtig landet.³⁶

Fasziniert von dieser unheimlich-transzendent anmutenden Wirkung, bittet Törleß seinen Mathematiklehrer um ein Gespräch. Dieser scheint ihn jedoch überhaupt nicht zu verstehen und unterbricht ihn schon nach kurzer Zeit: „Sehen Sie, Sie sprachen von dem Eingreifen transzendenter, hm ja ... transzendent nennt man das, – Faktoren ...“ Er spricht Törleß die Hinzunahme der Sinnlichkeit zur Mathematik ab und verweist ihn darauf, „daß solche mathematische Begriffe eben rein mathematische Denknöwendigkeiten sind“.³⁷ Törleß' Probleme sind für ihn lediglich Scheinprobleme. Ähnliche Denknöwendigkeiten gibt es für ihn auch in der Kantschen Philosophie, die auch hier wiederum „eben alles bestimmen, ohne daß sie selbst so ohne weiteres einzusehen wären“.³⁸ Törleß' Bildungsbemühungen begegnen hier der Halbbildung, die er verinnerlichen soll. Der entfremdete Lehrer gibt entfremdete Bildung weiter. Er negiert die Transzendenz in der Mathematik und sagt im gleichen Atemzug, dass er von ihr nichts versteht: „Ich bin eigentlich nicht recht befugt, da einzugreifen, es gehört nicht zu meinem Gegenstande.“³⁹ Er beruft sich auf Kant, obwohl es unklar ist, ob er ihn überhaupt gelesen hat.⁴⁰ Somit gäbe es gute Gründe für Törleß, skeptisch zu bleiben, da die angeblichen Denknöwendigkeiten überhaupt nicht begründet werden und ihre Unumstößlichkeit dadurch ähnlich rätselhaft bleibt wie das Geheimnis der imaginären Zahlen.

Auch sind Törleß' intuitive Annäherung an die Mathematik und die Übertragung seiner Probleme und Rätsel auf dieses Gebiet keinesfalls so abwegig, wie es von einem Bewusstsein, das überall nach Denknöwendigkeiten sucht, das Unendliche auf Endliches und das Imaginäre auf Sichtbares reduziert, dargestellt wird. In Mythologie und Religion haben Zahlensymbole selbstverständlich sinnbildliche Bedeutung und lassen die Geheimnisse der Welt und des Lebens erkennen.⁴¹ Auch ist die gesamte Kunstgeschichte von mathematischen Gesetzmäßigkeiten beeinflusst, wobei sie einerseits die sinnliche Erfahrung ordnet und andererseits mit ihrer Theorie die Kunst inspiriert.⁴² Im Surrealismus kommt es sogar zur Verschmelzung zwischen Mathematik und Kunst, wie sie auch Törleß erlebt: Mathematische und künstlerische Wahrheiten haben hier gleichermaßen ihren Ursprung im Intuitiven und Unbewussten, gehen zwar in der Analyse der Realität

unterschiedliche Wege, treffen sich aber wieder am höchsten Punkt ihrer Abstraktion bzw. Einbildungskraft, da sie beide an der Überwindung der empirischen Realität – dem Surrealen – interessiert sind.⁴³

Deshalb ist Törleß' Einstellung zur Mathematik weniger verwirrt, vielmehr kommt er hier der von Adorno geforderten Mimesis bzw. dem Zulassen des Stofftriebs nach. Die Natur bricht hier in seine abstrakten Gedanken ein. Er fühlt das Unheimliche der imaginären Zahlen und sein Abstraktionsvermögen wird geschwächt. Seine gesamte Sinnlichkeit wehrt sich, in der Mathematik etwas zu sehen, was keine sinnliche Entsprechung hat. Intuitiv strebt er nach einer Mathematik, die seinem Leben Sinn und Erklärung liefert. Das Gleiche gilt auch für Törleß' Problem mit der Unendlichkeit. Für den Mathematiklehrer ist sie nur in der Mathematik von Relevanz; für Törleß entspricht sie auch einer konkreten Erfahrung, wenn er in den Himmel schaut. Auch hier zeigt sich, dass die Natur noch Macht auf Törleß ausüben kann und er offen für mystische Erlebnisse ist.⁴⁴

Törleß handelt hier ganz im Sinne der humanistischen Bildungstheorie und muss gleichzeitig an ihr leiden. Für Humboldt ist Bildung nur in der Entfremdung⁴⁵ von der gewohnten Umwelt möglich. Das Subjekt braucht eine Welt außerhalb seines Selbst, welche vorgestellt und bearbeitet werden kann. Es muss sie ohne Vorurteile, Schablonen oder Angst an sich heranlassen, um in lebendiger, unreglementierter Auseinandersetzung mit ihr seine eigene Persönlichkeit zu entwickeln. Diese Art der Erfahrung ist nur in der Entfremdung möglich. Nur in diesem Zustand kann der Mensch Unbekanntes erfahren, welches nicht durch eine Methode kontrolliert ist und die Kraft hat, sein Selbstverständnis zu verändern. Kontrolliert wird die neue Erfahrung erst, wenn sie dem Subjekt wieder verständlich und in seine vorherigen Erfahrungen eingeordnet wird. Dies geschieht in der „Rückkehr aus der Entfremdung“⁴⁶, welche Bildung konstituiert. Der Geist drückt dann dem Neuen seinen Stempel auf, die Mannigfaltigkeit der Gegenstände wird geordnet und begrifflich zugänglich gemacht. Dies ist für die Bildung des Menschen unerlässlich; er muss immer darauf achten, „dass er in dieser Entfremdung nicht sich verliere, sondern vielmehr von allem, was er außer sich vornimmt, immer das erhellende Licht und die wohlthätige Wärme in sein Inneres zurückstrahle“⁴⁷ und „die sich ewig wiederholende Arbeit des Geistes, den articulierten Laut zum Ausdruck des Gedankens fähig zu machen“.⁴⁸ Somit muss Bildung das ehemals Entfremdete in Begriffen aufbewahren; die Rückkehr aus der Entfremdung ist die Bildung von Begriffen, welche die Summe aller Erfahrungen darstellen. Diese Form der zweckfreien Bildung hat für Humboldt zum Ziel, dass der Heranwachsende durch die Erfahrung seiner eigenen Individualität und musischen Anlagen immer einen Gegenpol zu seiner Rolle in der den persönlichen Interessen zuwiderlaufenden zweckrationalen Gesellschaft besitzt und sich sozusagen in seine Enklave

zurückziehen kann, damit er sich wieder selbst erlebt und ihr nicht völlig ausgeliefert ist. Bildung sichert somit das Überleben des autonomen Individuums in einer ihm entgegenstehenden Gesellschaft.

Für Adorno ist es jedoch gerade der Zwang, dass die lebendige Bildungserfahrung am Schluss in Begriffe aufgehen muss, der die Humboldtsche Bildungskonzeption problematisch macht. Die Absolutheit des Begriffs begründet schließlich das instrumentelle Denken. Somit enthält die bürgerliche Bildungstheorie selbst ein Übermaß an Rationalität und Entfremdung und gibt sich deshalb mit dem Erleben von Freiheit in einem Schonraum zufrieden. Damit steht die humanistische Bildungsidee nicht für Aufklärung, sondern für das Scheitern der Aufklärung – die Emanzipation des Bürgertums kommt über eine zweckfreie Enklave nicht hinaus und da die Enklave die Möglichkeit zu einem glücklichen Leben ohne die Veränderung der gesellschaftliche Zustände suggeriert, zementiert sie die ungerechte Gesellschaft.

An diesen Widersprüchen leidet auch Törleß: Seine gewohnte Umwelt wird ihm fremd und es kommt zu neuen Sicht- und Lebensweisen. Als er diese jedoch versucht in sein Leben zu integrieren – man könnte in Anspielung auf Humboldt von einer „Rückkehr aus den Verwirrungen“ sprechen – macht er die Erfahrung, dass dies nicht möglich ist und er seine Bildung nur halb in der ästhetizistischen Enklave leben darf. Die Auslebung seines Spieltriebs wird auf ein Zwischenspiel reduziert, weil im Leben alles dem Realitätsprinzip untergeordnet werden muss. Dieser Prozess vollzieht sich langsam und widersprüchlich nach dem Gespräch mit dem Mathematiklehrer: Gleich nach der Unterhaltung akzeptiert er Kant „als letztes Wort der Philosophie“, das jedes weitere philosophische Rätseln zwecklos mache, wenn man ihn erst einmal richtig verstanden hat. Auch vernichtet er seine selbst verfassten Gedichte, da er jetzt nur noch das gelten lassen möchte, was ihm eindeutige Klarheit verschafft. Er scheitert zwar an der Schwierigkeit der Kantschen Philosophie und nachts im Traum meldet sich seine Sinnlichkeit wieder, als sich Kant und sein Mathematiklehrer lächerlich und unbeholfen in ihrer viel zu engen Verstandeswelt bewegen. Als er in der Nacht kurz aus seinem Traum erwacht, nimmt er wieder deutlich seine Sinnlichkeit wahr und fühlt sich dadurch dem reinen Verstandesmenschen überlegen: „Er kam sich unendlich gesichert gegen diese gescheiten Menschen vor, und zum ersten Mal fühlte er, daß er in seiner Sinnlichkeit [...] etwas hatte, daß [...] ihn wie eine höchste, versteckteste Mauer gegen alle fremde Klugheit schütze.“⁴⁹ Dennoch möchte er am nächsten Morgen seine Gedanken klar und deutlich philosophisch ordnen, um die Auslöser seiner Verwirrungen ein für alle Mal verstehen und bewältigen zu können. Jedoch scheitert dieser zwanghafte Versuch genauso wie seine Kant-Lektüre. Hoffnungslos beginnt er nun, sich vom Internatsleben zurückzuziehen. Er fühlt sich daraufhin „ermüdet“ in

den „winkligen Gemächern der Sinnlichkeit“⁵⁰ und möchte seine ganzen Fragen an sich und die Welt nicht mehr ordnen, sondern vergessen. In ihm ist eine „Sehnsucht nach friedlicher Vertiefung“⁵¹ und Sicherheit, der er alles lebendige Chaos opfern möchte:

Nur so darf es kommen! Nur so! fühlte Törleß, und über alle Angst und alle Bedenken sprang die Überzeugung hinweg, dass er alles daransetzen müsse, diesen Seelenzustand zu erreichen.⁵²

Und während sich die Ereignisse um Basini überstürzen, berichtet der Erzähler plötzlich von einem glücklichen Törleß, der, distanziert von allem, ein neues Leben offen vor sich sieht. Seine Entwicklung ist nun abgeschlossen, er möchte weniger Sinnlichkeit ausleben und „dieses noch wortlose, überwältigende Gefühl entschuldigt alles, was geschehen war“.⁵³

Dieses Ende seiner Verwirrungen hat etwas Rätselhaftes. Der Erzähler berichtet davon, ohne diesen Prozess zu erklären. Fast so, als könnten die unsichtbaren Auslöser der Verwirrungen auch wieder unsichtbar verschwinden, da man sie eh nicht ernst nehmen muss. Eigentlich werden Törleß' Erlebnisse erst zu diesem Zeitpunkt eindeutig zu Verwirrungen. Davor könnten sie auch viel positiver als „Erfahrungen“ bezeichnet werden, denen Törleß neugierig begegnet und versucht, in sein Leben zu integrieren. Erst als er sie aus überzeugter Formtriebsperspektive als lästige Verwirrungen wahrnimmt, beendet er sie durch eine – auf hohem sinnlichem Niveau stattfindende – Versöhnung mit der Vernunft. Das Heft mit seinen persönlichen Erlebnissen erscheint ihm dann nur noch als Erinnerung an Vergangenes:

[...] er las nicht darin. Er strich mit der Hand über die Seiten und ihm war, daß ein feiner Duft aus ihnen aufsteige [...]. Es war die mit Wehmut gemischte Zärtlichkeit, die wir einer abgeschlossenen Vergangenheit entgegenbringen [...].⁵⁴

Die mit Wehmut gemischte Zärtlichkeit richtet sich auf das frühere Übermaß an Sinnlichkeit, Unendlichkeit und Unvorstellbarkeit. Auch wenn Törleß sich von seinem Mathematiklehrer missverstanden fühlt, erkennt er hier die begrenzten Denknöthigkeiten an, da sie sein Leben erleichtern. Dies wird besonders in seiner Rechtfertigungsrede vor seinen Lehrern deutlich, als er nicht mehr seine geballte Sinnlichkeit, sondern nur noch die Distinguiertheit seiner Denknöthigkeiten verteidigt.

Verlangte er vom Mathematiklehrer noch, dass er seine Spekulationen ernst nimmt, so ist seine Sorge vor dem Gespräch mit den Lehrern vielmehr, wie er sie als ein notwendiges Übel seines Reifungsprozesses verständlich machen kann: „Wie sollte er ihnen das auseinandersetzen? Diesen dunklen, geheimnisvollen Weg, den er gegangen?“⁵⁵ Deshalb flieht er zunächst aus dem Konvikt, doch als er aufgegriffen wird und schließlich vor den Lehren steht, schildert er ihnen in einer Mischung aus Mut und Übermut seinen Konflikt zwischen Rationalität und Irrationalität, denn: „Es reizte ihn förmlich, von

sich zu sprechen und seine Gedanken an diesen Köpfen zu versuchen.”⁵⁶ Doch die Lehrer verstehen seine unstrukturierte Rede über „Ungeheueres, „gar nicht Vorstellbares” und „etwas Wunderliches”⁵⁷ nicht. Und umso mehr sie ihn nicht verstehen, umso mehr hat Törleß Vergnügen daran. Er fühlt sich ihnen überlegen, da er sein Inneres für reicher und erfahrener hält. Sie kommen ihm wie lächerliche Figuren vor, die überhaupt nichts vom menschlichen Seelenleben verstehen. Er fühlt sich vor ihnen als „ganzer Mensch”⁵⁸ und am Ende seiner Verwirrungen steht eine Verteidigungsrede: „Ich kann es nicht anders sagen, als das ich die Dinge in zweierlei Gestalt sehe”.⁵⁹ Jedoch verteidigt er nicht den alten Törleß, sondern den neuen, der die Konsequenzen der bürgerlichen Gesellschaft übernommen hat. Er wiederholt die Antwort seines Mathematiklehrers, die ihn damals noch nicht überzeugte. Jetzt, wo er das Realitätsprinzip geschluckt hat, haben die Dinge für ihn immer noch zwei Seiten – eine alltägliche und eine verborgene –, aber er versucht sie nicht mehr gleichzeitig wahrzunehmen, sondern trennt sie voneinander. Dies wird vor allem deutlich, als er über die imaginären Zahlen spricht:

Vielleicht habe ich mich mit den irrationalen Zahlen geirrt; wenn ich sie gewissermaßen der Mathematik entlang denke, sind sie mir natürlich, wenn ich sie geradeaus in ihrer Sonderbarkeit ansehe, kommen sie mir unmöglich vor.⁶⁰

Am Schluss schildert er, wie er sich in Zukunft verhalten wird:

Ich weiß: die Dinge sind die Dinge und werden es wohl immer bleiben; und ich werde sie wohl immer bald so, bald so ansehen. Bald mit den Augen des Verstandes, bald mit den anderen Und werde nicht mehr versuchen, dies miteinander zu vergleichen⁶¹

Somit hat er die Kunstenklave der bürgerlichen Gesellschaft verinnerlicht und seine Ich-Identität wird dadurch verhärteter. Er unterscheidet sich jetzt nicht mehr durch Mimesis bzw. das Zulassen des Stofftriebs von seinen Lehrern, sondern im Glauben, intelligenter zu sein und es mit der Kunst in der Enklave ernster zu meinen als sie. Für die Zeit seiner Verwirrungen, in der das Sinnliche überall leben, beleben und wiederbeleben sollte, schämt er sich nun:

Er wusste nun zwischen Tag und Nacht zu unterscheiden; – er hatte es eigentlich immer gewusst, und nur ein schwerer Traum war verwischend über diese Grenzen hingeflutet, und er schämte sich dieser Verwirrung [...].⁶²

Die unsichtbare und geheimnisvolle Wirkung der Sinnlichkeit ist für ihn im Alltag verblasst und er kann sie nun in seiner „kühle[n] Gelassenheit”⁶³ nur noch „einseitig schöngeistig zugeschärft”⁶⁴ zur Geltung kommen lassen.

Beineberg und Reiting sind im Gegensatz zu Törleß völlig in Halbbildung verstrickt. Während Törleß zeigt, dass ästhetische Erziehung nicht unbedingt veredelt, aber dennoch bildet, stehen sie für das Scheitern von Bildung überhaupt und weisen auf ein weiteres Hauptproblem des

Bildungshumanismus hin: Bildung kann nicht nur im Laufe ihres Prozesses ihr Ziel verfehlen, sondern dieser Prozess kann auch von Anfang an verweigert werden. Beineberg und Reiting stehen für diese Verweigerung, weil sie, in Schillers Terminologie, sich nicht darum bemühen, den Formtrieb durch Stofftrieb zu mäßigen, und die Dominanz des Formtriebs auch nicht als problematisch ansehen. Sie fühlen sich wohl in ihrer dominanten Rolle, bringen den größten Teil ihrer Energie für Intrigen und sadistische Spiele auf, wissen sich in einer gesellschaftlich guten Position, verdrängen ihre sinnlichen Bedürfnisse und zweifeln nicht an dem, was sie tun.

Im Antisemitismus-Kapitel der *Dialektik der Aufklärung* analysiert Adorno diese autoritäre Charakterstruktur und beschreibt damit sehr anschaulich die mögliche Brutalität des formtriebgesteuerten Menschen. Der Antisemit hasst die Juden, weil sie in der zweckrationalen Gesellschaftsordnung zweckfreier leben können als er. Diese Verachtung ist Ausdruck seines eigenen Selbsthasses. Da er ständig seine sinnlichen Bedürfnisse unterdrückt, fühlt er sich beim Anblick schutzloser Minoritäten, die sich nicht so stark an die vorherrschende Gesellschaftsordnung angepasst haben und oft sogar noch erfolgreicher sind als er selbst, provoziert. Er erinnert sich dabei an seine Entsagungen im Zivilisationsprozess und realisiert schmerzhaft, dass er sich nie wirkliche Entspannung und Erfüllung gönnt. Er kann das herrschaftsfreie Glück der Juden nicht ertragen, welches zu Beginn der Aufklärung für jeden in Aussicht gestellt wurde, jedoch lediglich für Einzelne in Erfüllung ging: „Der Gedanke an Glück ohne Macht ist unerträglich, weil es überhaupt erst Glück wäre.“⁶⁵ Sein Glück, das Zulassen des Stofftriebs, erlebt er nun im Hass. Es ist die einzige Möglichkeit, das Unterdrückte zu leben, ohne sich selbst und die Gesellschaft, sprich das Realitätsprinzip, in Frage zu stellen. Er kann das Realitätsprinzip niemals direkt umgehen, weil er zu viel Autorität verinnerlicht hat; in der freien Auslebung der Lust würde der Schutz der Autorität wegfallen und Angst verursachen. So tendiert er einerseits stets zu Einfachheit, Kritiklosigkeit, Stereotypie, einem „zwanghaften Überrealismus“⁶⁶ und Halbbildung und lebt seine Triebbedürfnisse andererseits an der Wut darüber aus, dass andere sich von diesen überschaubaren Mustern nicht einengen lassen.

Dies findet, in unterschiedlichen Abstufungen, auch bei Beineberg und Reiting statt. Sie haben sich der strengen Internatsordnung untergeordnet und übernehmen die dort propagierten soldatischen Tugenden wie Autoritätsgläubigkeit, Pflichterfüllung und Gehorsam. Gegen die Nivellierung von individuellem Empfinden und kritischem Denken wehren sie sich nicht. Auch nicht gegen die Tabuisierung der Sexualität. Reiting möchte sogar noch härter werden und ist bekannt dafür, „daß er fast täglich an irgendeinem entlegenen Orte, sei es gegen eine Wand, sei es gegen einen Baum oder einen Tisch, boxte, um seine Arme zu stärken und seine Hände durch Schwielen abzuhärten“. Selbst in seinen geheimen Tagebüchern verarbeitet er keine

persönlichen Erlebnisse, Gedanken oder Träume, sondern schreibt dort seine geplanten Intrigen nieder, um für seine spätere Rolle in der Gesellschaft zu üben. Seine einzige Vision sind „Staatsstreiche“⁶⁷. Beinebergs philosophische Spekulationen verletzen ebenfalls nicht die Internatsordnung und man könnte sich gut vorstellen, dass er seine Theorien zur Überwindung der Naturgesetze später auch seinen Soldaten eintrichtern würde, um sie im Kampf anzuspornen. Möchte Törleß sich mit ihm über seine Verwirrungen austauschen, wird er immer wieder von ihm angefahren, dass seine Spekulationen zu nichts führen würden.⁶⁸ Diese Triebunterdrückung führt jedoch zu Ersatzhandlungen und an Basini toben sich Beineberg und Reiting deshalb aus. Er ist ihr Sündenbock für ihre unterdrückte Sinnlichkeit. Er ist der schutzlose Außenseiter, der weniger dem Realitätssinn gehorcht und deshalb alle Wut auf sich zieht: Törleß beschreibt ihn als dumm und ohne Moral, stellt aber auch fest, dass er über eine „Art koketter Liebenswürdigkeit verfügt“. Die Misshandlungen scheinen ihm weniger auszumachen, da er masochistische Neigungen hat. Schwach ist er auch in Törleß' Beschreibung als dieser „weiche, träge Bewegungen und weibische Gesichtszüge“⁶⁹ an ihm feststellt. Beineberg und Reiting stehen exemplarisch für das Scheitern von Schillers Bildungstheorie. Sie haben kein Interesse, Form- und Stofftrieb miteinander zu versöhnen, weil sie auf der Bewusstseinssebene kein Bedürfnis danach haben. Holen sie dieses Bedürfnis dann unbewusst nach, sensibilisiert ihr Spieltrieb sie nicht für das Gute, sondern ist selbst zutiefst unmoralisch; ihr Spiel ist in Wirklichkeit ein perfides Gegenspiel. Wie ihr autoritärer Charakter dennoch für die schönen Künste und das zweckfreie Denken sensibilisiert werden könnte, soll im nächsten Abschnitt skizziert werden.

IV. Kritik an Schillers Bildungstheorie

Trotz des enormen Einflusses, welche die ästhetischen Briefe auf das Bildungswesen hatten, ließe sich auch heute immer noch die gleiche Frage stellen, wie Schiller sie im 8. Brief formuliert, als er die Wirkungslosigkeit der Aufklärung auf die moralische Entwicklung des Menschen betrachtet: „Woran liegt es, daß wir immer noch Barbaren sind?“ Man könnte es auch anders formulieren und fragen, woran es liegt, dass die schönen Künste noch immer nicht die harmonisierende Wirkung haben, die Schiller ihnen zuschreibt. Hundert Jahre nach dem Erscheinen seiner Briefe – so lange sollte es dauern, bis Stoff- und Formtrieb in ein ausgeglichenes Zusammenspiel geraten – fällt die Kulturkritik nicht anders aus: Musil schrieb seinen *Törleß*, aus Schillers Barbar wurde der allgegenwärtig beklagte Bildungsphilister, das Phänomen der Entfremdung in der modernen Gesellschaft wurde von Max Weber und Georg Simmel eingehend theoretisiert und Schillers These, dass es die Kultur selbst ist, welche auch die Kulturleistungen wieder zerstören kann, wurde zum Allgemeingut und fand eine pointierte Beschreibung in Horkheimers

und Adornos *Dialektik der Aufklärung*. Alphabetisierung und Volksbildung haben zwar zur Verbreitung der Kunst geführt, jedoch ließen sie gleichzeitig auch eine banale Massenkultur entstehen, deren Ziel nicht Aufklärung, sondern ein kommerzieller Gewinn ist, und die Gymnasien fingen angesichts der Anforderungen der Industrialisierung an, von Bildung zu Ausbildung überzugehen, indem sie mehr technische Fächer statt alte Sprachen zu unterrichten begannen. Und heute, etwas mehr als 200 Jahre nach Schillers Briefen, stehen wir immer noch vor den gleichen Problemen.

Das Hauptproblem stellt die Tatsache dar, dass die Kunst das einseitige Fortschreiten der Rationalität nicht stoppen konnte. Der Stofftrieb konnte den Formtrieb nicht mehr einholen, die sanfte Kraft des Schönen blieb wirkungslos gegenüber der Produktivität des instrumentellen Denkens. Schiller stellt der Vernunft das Reich der Künste gegenüber und glaubt, dass diese die Möglichkeit haben, die Vernunft zu domestizieren, wenn nur das Potential der Kunst so gut wie möglich begründet wird. Deshalb unternimmt er den Versuch, ihr Wesen transzendental zu begründen, als er eingesteht, dass ihre positive Wirkung empirisch nicht zu belegen ist. Die gleiche Absicherung sucht er auch, als er die Wirkung des ästhetischen Zustands nicht nur anthropologisch begründet, sondern ihn auch im historischen Prozess der Menschheitsgeschichte nachweist.⁷⁰ Er bestimmt also auf eine eindrucksvolle Art und Weise das Wesen der Kunst, begründet ihr Potential unschlagbar und hofft, dass diese Stichhaltigkeit beim „Fremdling in der Sinnenwelt“ zu einer „totalen Revolution in seiner ganzen Empfindungsweise“⁷¹ führt. Jedoch entwickelt dieser Fremdling keine „Freude am Schein, die Neigung zum Putz und zum Spiele“⁷², sondern lässt, wie Beineberg und Reiting, autoritär alles Sinnliche an sich abprallen.

Eine Gesellschaft, in der nichts erfolgreicher ist als Erfolg bzw. nichts zweckdienlicher ist als der Zweck, hat in der Regel keinen Platz für das zweckfreie Spiel der Kunst. Dem Fremdling der Kunstwelt bleiben die schönen Künste fremd, auch wenn ihre Wirkung transzendental nachgewiesen ist. Eine Gesellschaft, die sich dem sichtbaren Nutzen verschrieben hat, kann das Reich des Unsichtbaren nicht plötzlich als höchst befriedigend erfahren. Schiller bringt die zweckrationale Gesellschaft zu schnell mit der ihr entgegengesetzten Sphäre in Kontakt und verhindert so ihre Wirkung. Er müsste die Kunst schützen, bevor er sie in ein ihr feindliches Gebiet schickt. Da Stoff- und Formtrieb nicht einfach zum Spieltrieb harmonisieren, müsste gefragt werden, wer diesen Harmonisierungsprozess durchsetzen könnte, den die übermächtige Vernunft verhindert. Da die Vernunft dominiert und die Kunst ihr gegenüber machtlos ist, kann es nur die Vernunft sein. Die schönen Künste dürfen deshalb nicht nach ihrer Eigengesetzlichkeit in die Gesellschaft eingeführt werden. Sie müssen zunächst nach den allgegenwärtigen zweckrationalen Gesetzen vermittelt werden, um ernst genommen zu werden. Es kann daher zunächst nur die

Vernunft sein, die für Kunst sensibilisiert und den Stofftrieb in Gang setzt. Sie muss die Wirkung und Notwendigkeit der Kunst in der Sprache des vorherrschenden instrumentellen Denkens beschreiben, d.h. immer nur so viel Stofftrieb zulassen, wie vom Formtrieb als zweckhaft verstanden werden kann. Orientieren könnte man sich dabei an Adornos Konzeption von Mimesis. Wird sie bei ihm gebraucht, um das Denken mit der Natur auszugleichen, so wäre hier ihre Aufgabe, Einfühlung in den falschen gesellschaftlichen Zustand zu erreichen, von dem die Menschen ebenso beherrscht werden wie ehemals von der Natur. Sie würde für die Denkweise des instrumentellen Bewusstseins „sensibilisieren“, seine Voraussetzungen, Gesetzmäßigkeiten und Grenzen erkennen können und hätte die Möglichkeit, einen Bereich zu finden, in dem sich Zweckfreiheit und Zweckrationalität treffen. Der Stofftrieb könnte dann einfühlsam, d.h. durch einen Vorrang der zunächst einmal unüberwindlichen Zweckrationalität, eingeführt werden. Das sich zwischen Stoff- und Formtrieb befindende Zwischenreich des „schönen Scheins“ würde so nicht idealistisch verklärt wahrgenommen werden, sondern als ein Bereich, welcher so wenig Aufmerksamkeit findet wie der Zwischenraum, den man betreten muss, um von einem Raum in einen anderen zu gelangen. Kommt zu viel Stofftrieb auf einmal, so wird er nicht zum Ausgleichen des Formtriebs benutzt, sondern bekämpft. Beineberg und Reiting bekämpfen ihn, indem sie Basini quälen, und der Antisemit, indem er die Juden hasst. Dieser Vorgang ließe sich, im Sinne Adornos, als eine falsche Mimesis bezeichnen. Im Gegensatz zur echten Mimesis, wo sich der Mensch bis zu einem gewisse Grad der Natur wieder ähnlich macht, um das zweckrationale Denken zu reduzieren, macht er sich in der falschen Mimesis zwar auch der Natur ähnlich, aber sozusagen der schlechten Natur, die das Böse in ihm hervorruft. Die Heilsamkeit des Stofftriebs kann hier, ähnlich wie die Aufklärung, in ihr Gegenteil umschlagen.

Auch Törleß könnte dadurch erreicht werden. Allerdings müsste er nicht für die Erfahrung des Stofftriebs sensibilisiert werden, sondern die bereits zugelassene Kunsterfahrung müsste vitalisiert werden. Diese Vitalisierung könnte durch Reflexion auf den unternommenen Bildungsprozess stattfinden. Auch Adorno hält nach dem Scheitern der Bildung an Bildung fest, da sich der Mensch nur durch sie bilden kann. Seine Hoffnung ist, dass der Mensch die Fähigkeit entwickelt, kritisch auf seinen Bildungsprozess zurückzuschauen, und dadurch das Bewusstsein seiner eigenen Naturhaftigkeit und der dieser Tatsache entgegenstehenden Halbbildung erhält: „Die Kraft dazu aber wächst dem Geist nirgendwoher zu als aus dem, was einmal Bildung war“. Deshalb hat der Mensch die schwierige Aufgabe, „an Bildung festzuhalten, nachdem die Gesellschaft ihr die Basis entzog. Sie hat keine andere Möglichkeit des Überlebens als die kritische Selbstreflexion auf die Halbbildung, zu der sie notwendig wurde“.⁷³ Da dieser Prozess nicht ohne weiteres beginnt und automatisch selbstkritisch verläuft, wäre eine Analyse des Zweckfreien ein

geeigneter Ausgangspunkt. Sie würde die Kunst in einem neuen Kontext darstellen und den schwer zu erfassenden Bereich des Schönen marginal rationalisieren, um dem Verstand einen Ausgangspunkt für seine Reflexion zu liefern.

Die Hoffnung könnte aussehen, wie es Adorno in der *Negativen Dialektik* formuliert: „Die Utopie der Erkenntnis wäre, das Begrifflose mit Begriffen aufzutun, ohne es ihnen gleichzumachen.“⁷⁴ Man müsste versuchen, mit dem instrumentellen Denken über das instrumentelle Denken hinauszugehen, ohne es ihm gleichzutun. Dies ließe sich auf die widersprüchliche Formel bringen, dass ästhetische Bildung den Wert des Zweckfreien am besten vermitteln kann, indem sie den Zweck ihrer Zweckfreiheit erklärt. So könnte der erst im Nachhinein zu benennende Zweck eines offenen Prozesses deutlich werden. Törleß' Unverständnis über die Wirkung der imaginären Zahlen ließe sich auch auf den unsichtbar-rätselhaften Prozess der Erfahrung des Zweckfreien übertragen: „Ist das nicht wie eine Brücke, von der nur Anfangs- und Endpfeiler vorhanden sind und die man dennoch so sicher überschreitet, als ob sie ganz dastünde? Für mich hat so eine Rechnung etwas Schwindliges; als ob es ein Stück des Weges weiß Gott wohin ginge.“⁷⁵ Der Zweck der Zweckfreiheit würde den unsichtbaren Weg über diese Brücke beschreiben und erklären, wieso das leere Heft über ihre Wirkung in Wirklichkeit mit unsichtbarer Tinte beschrieben ist.

Endnotes

¹ Friedrich Schiller: Über die ästhetische Erziehung des Menschen (in einer Reihe von Briefen), Stuttgart 2000, 5. Brief.

² Ebd.

³ Ebd., 10. Brief.

⁴ Ebd., 13. Brief.

⁵ Ebd.

⁶ Ebd., 15. Brief.

⁷ Ebd.

⁸ Ebd., 20. Brief.

⁹ Ebd., 21. Brief.

¹⁰ Ebd.

¹¹ Ebd., 22. Brief.

¹² Ebd., 23. Brief.

¹³ Robert Musil: Die Verwirrungen des Zöglings Törleß, Hamburg 2005, S. 13.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Ebd., S. 198.

¹⁶ Ebd., S. 194.

¹⁷ Ebd., S. 92.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Ebd., S. 158.

²⁰ Ebd., S. 159.

²¹ Ebd., S. 160.

²² Theodor W. Adorno: Theorie der Halbbildung, in: Gesammelte Schriften, Bd. 8, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt/M. 1972, S. 93.

²³ Das Aufkommen der Massenkultur ist in Musils Erstlingsroman sicherlich noch kein Thema. Jedoch kann man in der Art, wie Beineberg sich mit dem Buddhismus beschäftigt, Ähnlichkeiten zur kommerziellen Verflachung in religiösen/esoterischen Bestsellern erkennen.

²⁴ Adorno, Theorie der Halbbildung, S. 111.

²⁵ Theodor W. Adorno: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente, Frankfurt/M. 1998, S. 47.

²⁶ Adorno, Theorie der Halbbildung, S. 106.

²⁷ Törleß, S. 15.

²⁸ Ebd., S. 88.

²⁹ Ebd., S. 151.

³⁰ Theodor W. Adorno: Ohne Leitbild, in: Gesammelte Werke, Bd. 10.1, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt/M. 1976, S. 318.

³¹ Törleß, S. 87f.

³² Ebd., S. 90.

³³ Ebd., S. 126.

³⁴ Ebd.

³⁵ Ebd., S. 128.

³⁶ Ebd., S. 104.

³⁷ Ebd., S. 108.

³⁸ Ebd., S. 109.

³⁹ Ebd., S. 108.

⁴⁰ Die Ausgabe seines Kant-Buchs ist ein teurer „Renomierband“ (Törleß, S. 109), der in der Regel nicht zum Lesen gekauft wurde, sondern um als Bildungs- und Statussymbol an einer gut sichtbaren Stelle im Haus aufgestellt zu werden. Wittman beschreibt sie als „Buch- und Grabdenkmäler“. (Reinhard Wittmann: Geschichte des deutschen Buchhandels. Ein Überblick, München 1991, S. 249.) Dass es Törleß mit seiner Kant-Lektüre ernsthaft ist, verdeutlicht in diesem Zusammenhang die Tatsache, dass er sich eine, lediglich für Gebrauchszwecke bestimmte, billige „Reclamausgabe“ kauft (Ebd., S. 113)).

⁴¹ Vgl. Franz Carl Endres und Annemarie Schimmel: Das Geheimnis der Zahl. Zahlensymbolik im Vergleich, Köln 1985.

⁴² Vgl. Karl Menninger: Mathematik und Kunst, Göttingen 1959.

⁴³ Vgl. Gabriele Werner: Mathematik im Surrealismus. Man Ray, Max Ernst, Dorothea Tanning, Marburg 2002.

⁴⁴ In der mittelalterlichen Mystik wurde die Erfahrung des Unendlichen als eine Brücke zum Übersinnlichen begriffen. (Vgl. Nikolaus von Kues: De docta ignorantia, Böblingen 2004, S. 9.) Auch das sprachkritische Eingangsmotto von Musils Roman stammt aus einem mystischen Werk, nämlich aus Maurice Maeterlinck: Schatz der Armen, Jena 1906.

⁴⁵ Entfremdung im Humboldtschen Sinne meint hier, dass dem Heranwachsenden seine Identität und Umwelt fremd werden, weil er in ihnen Eigenschaften und Vorgänge entdeckt, die ihn zunächst verwirren.

⁴⁶ Diese Formel für die neuhumanistische Bildungsidee übernehme ich von Günter Buck: Rückwege aus der Entfremdung. Studien zur deutschen Bildungsphilosophie, München 1984, S. 17.

⁴⁷ Wilhelm von Humboldt: Theorie zur Bildung des Menschen (Bruchstück), in: Werke, Bd. 1: Schriften zur Anthropologie und Geschichte, hrsg. von Andreas Flitner und Klaus Giel, Darmstadt 1980, S. 237.

⁴⁸ Wilhelm von Humboldt: Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues

und ihren Einfluß auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts, in: Werke, Bd. 7.1, hrsg. von Albert Leitzmann, Berlin 1907, S. 45f.

⁴⁹ Ebd., S. 123.

⁵⁰ Ebd., S. 162.

⁵¹ Ebd., S. 182.

⁵² Ebd.

⁵³ Ebd., S. 187.

⁵⁴ Ebd.

⁵⁵ Ebd., S. 188.

⁵⁶ Ebd., S. 190.

⁵⁷ Ebd.

⁵⁸ Ebd., S. 187.

⁵⁹ Ebd., S. 193.

⁶⁰ Ebd., S. 195.

⁶¹ Ebd., S. 196.

⁶² Ebd., S. 199.

⁶³ Ebd.

⁶⁴ Ebd., S. 159.

⁶⁵ Adorno, Dialektik der Aufklärung, S. 181.

⁶⁶ Theodor W. Adorno: Studien zum autoritären Charakter, Frankfurt/M. 1995, S. 335.

⁶⁷ Törleß, S. 54f.

⁶⁸ Vgl. Ebd., S. 105.

⁶⁹ Ebd., S. 70f.

⁷⁰ Vgl. Schiller, Über die ästhetische Erziehung des Menschen, 24. Brief.

⁷¹ Ebd., 6. und 27. Brief.

⁷² Ebd., 26. Brief.

⁷³ Adorno, Theorie der Halbbildung, S. 121.

⁷⁴ Theodor W. Adorno: Negative Dialektik, Frankfurt/M. 2003, S. 21.

⁷⁵ Törleß, S. 104.

Literaturverzeichnis

Adorno, Theodor W.: Theorie der Halbbildung, in: Gesammelte Schriften, Bd. 8, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt/M. 1972.

Adorno, Theodor W.: Ohne Leitbild, in: Gesammelte Werke, Bd. 10.1, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt/M. 1976.

Adorno, Theodor, W.: Studien zum autoritären Charakter, Frankfurt/M. 1995

Adorno, Theodor W.: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente, Frankfurt/M. 1998.

Adorno, Theodor W.: Negative Dialektik, Frankfurt/M. 2003.

Buck, Günter: Rückwege aus der Entfremdung. Studien zur deutschen

Bildungsphilosophie, München 1984.

Endres, Franz Carl und Schimmel, Annemarie: Das Geheimnis der Zahl. Zahlensymbolik im Vergleich, Köln 1985.

Humboldt, Wilhelm von: Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluß auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts, in: Werke, Bd. 7.1, hrsg. von Albert Leitzmann, Berlin 1907.

Humboldt, Wilhelm von: Theorie zur Bildung des Menschen (Bruchstück), in: Werke, Bd. 1: Schriften zur Anthropologie und Geschichte, hrsg. von Andreas Flitner und Klaus Giel, Darmstadt 1980.

Kues, Nikolaus von: De docta ignorantia, Böblingen 2004.

Maeterlinck, Maurice: Schatz der Armen, Jena 1906.

Menninger, Karl: Mathematik und Kunst, Göttingen 1959.

Musil, Robert: Die Verwirrungen des Zöglings Törleß, Hamburg 2005.

Schiller, Friedrich: Über die ästhetische Erziehung des Menschen (in einer Reihe von Briefen), Stuttgart 2000.

Werner, Gabriele: Mathematik im Surrealismus. Man Ray, Max Ernst, Dorothea Tanning, Marburg 2002.

Ein Interview mit Marc Rothemund

Katharina Leduc

Trotz seines Erfolges bleibt der Regisseur Marc Rothemund mit beiden Beinen auf dem Boden, obwohl seine drei Filme *Love Scenes from Planet Earth* (Das merkwürdige Verhalten geschlechtsreifer Großstädter zur Paarungszeit), *Ants in the Pants* (Harte Jungs) und das Drama *Sophie Scholl – the Final Days* (Sophie Scholl – die letzten Tage) mehr als eine Millionen Zuschauer im Kino anzogen. Als passionierter Sportler vergleicht Rothemund das Filmemachen gerne mit Fußball: „Ein Jahr gewinnt das Team eine Trophäe, die nächste Saison können sie schon wieder verlieren. Nach dem Spiel ist vor dem Spiel, nach dem Film ist vor dem Film“.

Marc Rothemund war für drei Monate in der Künstlerresidenz „Villa Aurora“ in Pacific Palisades, um hier an seinem neuen Projekt „Rosa Parks“ zu arbeiten.

NGR: Kannst Du bitte etwas über die Idee zu Deinem Filmprojekt „Rosa Parks“ erzählen.

M.R.: Schon lange fasziniert mich die Geschichte von Rosa Parks. Ich beabsichtige eine detaillierte Recherche und die Erstellung eines Drehbuchs über die Zeit, in der Rosa Parks sich weigerte, ihren Platz im Montgomery Bus für einen Weißen zu räumen. Ihre Festnahme führte zu einer der größten und erfolgreichsten Massenbewegungen gegen Rassismus. Für ihre Zivilcourage und ihre Standhaftigkeit wurde sie vom Time Magazin zu einer der zwanzig einflußreichsten Personen des 20. Jahrhunderts gewählt.

Die Geschichte soll mit einer Pretitle-Szene 1943 beginnen, in der wir Rosa Parks und ihre Familie als auch ihren Wohnort und die Gesellschaft in Alabama kennenlernen.

An jenem verregneten Tag im Jahre 1943 stieg sie durch den Vordereingang in einen öffentlichen Bus. Der Fahrer, James Blake, befahl ihr, nochmals auszusteigen und durch den Hintereingang einzusteigen. Sie stieg durch den Vordereingang aus, ließ ihr Portemonnaie fallen und setzte sich für

einen Moment auf einen Sitz, der für weiße Fahrgäste reserviert war, um ihr Portemonnaie aufzuheben. Dies machte den Busfahrer so wütend, dass er sie zwang auszusteigen, und ohne sie losfuhr. Rosa ging mehr als fünf Meilen zu Fuß durch den Regen.

Die Hauptgeschichte spielt am 1. Dezember 1955. Sie bestieg wieder einen öffentlichen Montgomery Bus, zahlte den Fahrpreis und setzte sich auf einen freien Platz in der ersten Reihe der für Farbige reservierten Sektion. Diese war ungefähr in der Mitte des Busses und direkt hinter den zehn reservierten Reihen für die weißen Fahrgäste. Bis dahin hatte Rosa noch nicht bemerkt, dass der Busfahrer der selbe Mann war, James Blake, der sie 1943 durch den Regen laufen ließ. Nach einigen Haltestellen bemerkte der Busfahrer, dass zwei, drei weiße Fahrgäste Stehplätze haben. Er hielt an und verschob das „colored section sign“ hinter den Sitz von Rosa Parks. Er forderte auf rüde, respektlose Art und Weise vier Farbige auf, ihren Platz für die weißen Fahrgäste freizumachen. Der farbige Mann neben Rosa stand auf, machte seinen Platz frei. Auch Rosa stand auf, doch nur um auf den neben ihr frei gewordenen Fensterplatz zu rutschen. Sie weigerte sich, in den neu gekennzeichneten Bereich für Farbige zu wechseln.

Blake: „Why don t you stand up?“

Rosa: “I don t think I should have to stand up!”

Blake:”Will you stand up!?”

Rosa: “No, I am not!”

Blake: “Well, if you don t stand up, I m going to have to call the police and have arrested you!”

Rosa: “You may do that!”

Die weitere Geschichte soll nun auch die verschiedenen Charaktere der beteiligten Menschen beschreiben. Und wie sie auf diesen „zivilen Ungehorsam“ reagierten: Der Busfahrer James Blake, der Polizist, der UPI-Journalist Nicholas C. Chriss, der auf dem berühmten Foto neben ihr sitzt, nachdem viele den stehenden Bus verlassen hatten und natürlich auch die anderen farbigen und weißen Fahrgäste, sollen wichtige Rollen in dem Film spielen. Ein Querschnitt des damaligen, teils auch heutigen Amerikas.

Es gibt sehr viel Recherchematerial, Polizeiakten, Rosa Parks Biographie „My Story“, den Artikel des Journalisten, die Berichte vieler Augenzeugen.

Im dritten Akt beabsichtige ich zur Zeit die Geschehnisse nach ihrer Abführung erhobenen Hauptes aus dem Bus zu erzählen. Die durch Fotos dokumentierte erkennungsdienstliche Behandlung im Polizeirevier, das Verhör durch die staatliche Behörde, ihre Heimkehr in den Kreis ihrer Familie und ihrer Freunde, und auch den kurzen Gerichtsprozess.

Das Ende dieses Filmes beginnt mit ihrer Freilassung aus dem Gericht, ihrer emotionalen Freude und der Anerkennung ihrer Freunde, mündend in Original Footage und einer kurzen Beschreibung des „Montgomery Bus Boycott“. Hierüber informieren wir entweder mit voice over oder Schrifttafeln über die positiven Auswirkungen auf die Gesellschaft und die Ehrungen, die Rosa Parks erhielt.

Ob ich dem Film einen Rahmen gebe, (z.B wie in „Titanic“, „Little Big Man“) oder die Geschichte noch mehr auf die Vorkommnisse im Bus konzentriere, statt im dritten Akt den Bus zu verlassen, oder andere Stilmittel oder Erzählzeiten verwende, möchte ich mir noch offen lassen.

NGR: Dieses neue Projekt **“Rosa Parks”** stellt wie Dein Drama *Sophie Scholl* eine Art Portrait einer einzelnen Person dar – ist es für Dich interessanter, eine Portraitskizze anzufertigen oder scheint Dir eine Komödie mit zwischenmenschlichen Beziehungsproblemen genauso leicht?

M.R.: Ich arbeite mit verschiedenen Genre und Geschichten. Das hat nicht nur mit der Tendenz des Zuschauers, die kategorisieren, zu tun. Ich habe nicht einen einzelnen meiner Filme gemacht, um irgendjemandem irgendwas zu beweisen. Das Wichtigste ist, dass mein Team und ich alles gegeben haben, was wir können. Als Regisseur frage ich mich selbst: Finde ich etwas unterhaltsam, berührt mich das? Wenn ich anfangs über all die Leute nachzudenken, die einen Film gut finden sollen, dann habe ich bereits verloren. Ich glaube, ein leichtes, unterhaltsames Sujet ist genauso schwierig zu realisieren als eine dramatische Geschichte. Ich bin deswegen erstaunt über die engstirnige Sichtweise mit der kreative, professionelle Leute in Deutschland kategorisieren. Nach meinem ersten 90minuten Spielfilm bekam ich ständig Angebote für Kriminalgeschichten; romantische Komödien kamen en masse nach *Das merkwürdige Verhalten geschlechtsreifer Großstädter zur Paarungszeit*, Teenager Komödien nach *Harte Jungs* und seit dem Erfolg *Sophie Scholl – Die letzten Tage* bekomme ich historisches Material über die Nazizeit.

Aber ich suche ständig nach neuen Herausforderungen. Das Leben sollte nicht monoton und einspurig sein. So versuche ich, mein Leben und meine Arbeit so extrem und so vielfältig wie möglich zu gestalten. Schließlich beinhaltet das Leben Licht und Schatten, Lachen und Tränen.

NGR: Du hattest den internationalen Durchbruch 2006 mit Deinem Film “Sophie Scholl – die letzten Tage”. Damals warst Du zur Oscar Nominierung als bester fremdsprachiger Film in Los Angeles. Wie waren Deine Erfahrungen? Warst Du bzw. das Team enttäuscht, dass der südafrikanische Film “Tsotsi” über einen jungen Straßenräuber den begehrten Filmpreis holte?

M.R.: Null komma null Enttäuschung, wir waren total glücklich. Es war eher eine Erfüllung eines Traums. Seit 30 Jahren habe ich das Spektakel im Fernsehen verfolgt. Wenn man dann einmal selbst auf dem roten Teppich nur wenige Meter neben Will Smith oder Keira Knightley steht, dann kann kein Gefühl der Enttäuschung aufkommen, da freut man sich die ganze Zeit nur. Nach der Gala haben die Leute Schlange gestanden, um uns zu gratulieren: Jodie Foster, Angelica Huston, Jennifer Lopez...

Ich war beeindruckt, dass selbst die Hollywoodstars nervös sind, sobald sie auf die Bühne müssen. Wenn die schon so stottern und Herzinfarkt gefährdet sind, dann will man da gar nicht hoch...

Und außerdem: An dem großen Applaus im Saal merkt man, dass wir nah dran waren, die Welt hat uns gesehen.

NGR: Interessant an Deinem Film “Sophie Scholl” ist, dass das Thema der Studentengruppe aus München ja nicht unbedingt neu ist – 1982 gab es den bereits erfolgreichen Film “Die Weiße Rose” von Michael Verhoeven. Dein Film ist jedoch nicht auf die gesamte Studentengruppe gerichtet, sondern beleuchtet kammerstückartig das Schicksal von Sophie Scholl. Dabei stützt Du Dich auf die originalen Verhör-Aufzeichnungen. Wie kommt es, dass niemand vor Dir auf diese Idee gekommen ist und was fasziniert Dich an genau diesem Verhör?

M.R.: Michael Verhoeven’s Film “Die Weiße Rose” beschreibt die Entwicklung der Studentengruppe. Die dramatischen Ereignisse, gefolgt von der Verhaftung der Mitglieder, nehmen den Hauptteil des Films ein. Der Film endet mit der Inhaftierung von Sophie Scholl.

Genau hier knüpft unser Film an: wir begleiten Sophie in ihre emotionale, turbulente Todesreise in den letzten fünf Tagen. Wir haben das Verhör rekonstruiert und haben den berüchtigten “Blutsrichter” Roland Freisler zum Leben gebracht. Wir beschreiben Sophies Gefängnisaufenthalt in Stadelheim, ihre letzte Zigarette, ihren Abschied von ihren Eltern, ihr letztes Essen, ihr Gebet, ihre Hinrichtung.

Aber was vielleicht diesen Film von allen anderen vorhergehenden Filmen über Sophie Scholl absetzt, ist die Tatsache, dass wir Dokumente mit einbezogen haben, die noch bis vor zwanzig Jahren unzugänglich waren, die Originale des Gestapo-Verhörs waren bis in die 1980er Jahre nicht vorhanden.

Diese ehemals unpublizierten Dokumente waren für Jahre in Ostdeutschen Archiven versteckt und wurden erst 1990 zugänglich gemacht. Besonders das Verhör von Sophie Scholl war unglaublich spannend. Was mich persönlich faszinierte war die Tatsache, dass der Beamte der Gestapo, Robert Mohr, ein Verhörspezialist mit sechsundzwanzigjähriger Erfahrung, Sophie nach seiner ersten, fünfstündigen Befragung tatsächlich ihre Unschuld geglaubt hat. Für fünf Stunden hört sie ihm zu, ohne mit der Wimper zu zucken, ohne im falschen Moment zu zögern. Eine unglaubliche Entdeckung.

Robert Mohr war eine interessante Figur. Vor unserem Film hat sich fast niemand die Mühe gemacht, ihn zu recherchieren. Wir haben seinen Sohn, Willy Mohr, der nun 83 Jahre alt ist, für vier Stunden interviewt und haben einen tiefen Einblick in Robert Mohrs Charakter gewonnen.

Wir hatten auch die Chance mit Else Gebels [sie war mit Sophie in einer Zelle] Neffen zu sprechen. Eine andere wichtige Zeugin war Elisabeth Hartnagel, Sophies jüngere Schwester, die später Sophies Bräutigam Fritz Hartnagel heiratete. Sie hat für uns auch ihre privaten Archive geöffnet. All diese Zeitzeugen gaben uns zusätzlichen Rückhalt in unserem Bemühen, unsere Geschichte so authentisch wie möglich zu erzählen.

NGR: Was ist Deiner Meinung nach die wichtigste Einstellung zu einem Thema, das verfilmt werden soll?

M.R.: Der entscheidende Aspekt von Filmen ist die gemeinsame Erfahrung. Ich möchte keinen Film für 5000 Insiders machen; ich will den Zuschauer mit mir auf eine Reise nehmen, will ihn unterhalten.

In der Vorbereitungsphase gehe ich sicher, dass ich die richtigen Leute für das Projekt gewinne, die gemeinsame Version entwickle, so dass wir alle in die gleiche Richtung ziehen. Aber sicher heißt das auch, dass ich meinen Weg in meine eigene Richtung lenken muss.

Ich respektiere Kreativität beim Team und bin offen für Ideen und Anregungen: Vor allem höre ich auf das, was andere fühlen oder auf das, was die Abteilungsleiter sagen. Ich achte auf ihre kreativen Einsätze und prüfe, wie sehr sie in meine eigenen Ideen und Gefühle passen. Aber wenn es um die Realisierung geht und darum, zu entscheiden, kann ich hart in Disziplin sein. Ich bin Kosmopolit mit einem großen Interesse am Rest der Welt. So bin ich zweifellos neugierig auf die Filmkultur verschiedener Länder, auch wenn Dinge sich sehr häufig gleichen, wo immer Filme gedreht werden. Europa oder Amerika – wo immer man ist: Filmemachen existiert. Und manchmal würde ich gerne herausfinden, wie es als Regisseur ist, mit einem Budget von 100 Millionen zu spielen und alles zu haben, was man braucht. Ich würde es nicht als meinen Plan bezeichnen, aber es wäre eine tolle Erfahrung. In Deutschland ist es schon ein Alptraum, wenn man einen halben Tag länger filmt als

ursprünglich geplant.

NGR: Hast Du einen typischen Werdegang absolviert, wie man es sich vorstellt, mit Filmakademie oder Filmstudium?

M.R.: Nachdem ich als Fahrer, Script-girl, Aufnahmeleiter und Regieassistent zehn Jahre lang das Handwerk geübt und Erfahrungen gesammelt habe, bin ich nun Regisseur für Kino- und Fernsehfilme.

Ich musste umgehend nach der Schule nach Berlin ziehen, um die Bundeswehr zu umgehen. Damals, 1988, stand noch die Mauer, und Berliner mussten nicht dienen, da das Alliiertengesetz galt.

Nach dreizehn Schuljahren wollte ich auch nicht weitere vier Jahre an der Filmhochschule studieren, sondern mich lieber in der Praxis hocharbeiten. Als Regisseur arbeitet man am Drehbuch mit und am Drehort inszeniert man Schauspieler und bündelt die Ideen weiterer Mitarbeiter hinter der Kamera. Oder überzeugt die Anderen von den eigenen Ideen bzw. kombiniert sie. Und nach Drehschluss endfertigt man den Film mit einem Schnittmeister, einem Komponisten, einem Mischmeister etc.

Disziplin, Handwerk, Talent, Lust, Glück und Leidenschaft sind von Nöten, wobei man nicht vergessen darf, dass Leidenschaft leiden schafft. Ich hatte mir nicht vorgenommen Regisseur zu werden, sondern erstmal einen Einstieg auf unterster Stufe zu bekommen, und dann jeden Tag meine Aufgaben so gut als nur möglich zu erledigen. Um dann zu sehen, ob diese Berufsrichtung überhaupt die richtige ist und ich bestehen und mich weiter hoch arbeiten kann. Francois Truffaut meinte, er wäre nur Regisseur geworden, weil man da tolle Frauen kennenlernen kann. Und das ist ja auch eine Motivation.

NGR: Hast Du ein bestimmtes Ziel, das Du als Regisseur erreichen möchtest?

M.R.: Ich habe mir nie eine Vorgabe als Ziel gesetzt, aber ich habe immer alles ausprobiert, um zu sehen, ob mir etwas Spaß macht – von einem Film zum nächsten denken. Letztendlich hat jede fieberhafte Atmosphäre am Set meinen Charakter gebildet; die Leidenschaft, aber auch die Krise. Ein guter Arbeitstag ist reine Emotion.

Ich denke eher von einem Tag zum nächsten. Aber wenn ich in zehn Jahren nach einem Lottogewinn, mit einer tollen Frau und aufgeweckten, frechen Kindern und sportlicher Gesundheit irgendwo in einem Häuschen mit Meerblick und Garten meine Zeit verbringen dürfte, würde ich wohl nicht nein sagen.

Das Leben ist lang und ein ewiges auf und ab, ein ewiger Wechsel zwischen Licht und Schatten, Freud und Schmerz, Lachen und Weinen. Aber

nach Schatten kommt meist Licht usw. Mein Vater meinte damals, dass Probleme niemals aufhören würden, es kämen immer wieder neue, egal in welchem Alter, und am Besten man gewöhnt sich daran und nimmt sie als Herausforderungen.

Und auch dass es ohne Glücksstern nicht geht, und man notfalls versuchen müsse, sich das Glück hartnäckig und ausdauernd zu erarbeiten, bzw. wenn das Glück dann kommt, noch nicht aufgegeben zu haben. Kann man ja mal drüber nachdenken, vor allem als Atheist, wie ich auch einer bin. Aber mich lässt das Gefühl nicht los, dass man nicht nur viel Glück haben, sondern auch viel, viel harte Arbeit dafür investieren müsste. Für Reichtum und Luxus sind eigentlich künstlerische Berufe nicht wirklich die richtigen. Ich schließe abermals mit Worten meines Vaters: Und ist der Handel noch so klein, bringt er mehr als Arbeit ein.

Lars Koch (Hg.)

*Modernisierung als Amerikanisierung?
Entwicklungslinien der westdeutschen Kultur
1945-1960 (unter Mitarbeit von Petra Tallafuss).*

Bielefeld: Transcript, 2007.

Rezension von Hans Jörg Schmidt

„Modernisierung als Amerikanisierung?“ ist die leitende Fragestellung, der der von Lars Koch unter Mitarbeit von Petra Tallafuss herausgegebene Band „Modernisierung als Amerikanisierung? Entwicklungslinien der westdeutschen Kultur 1945-1960“ auf verschiedenen Feldern nachforscht. Literatur, Publizistik, Film, Darstellende Kunst, Design, Fernsehen, Musik, Theater, (Medien-) Anthropologie, Philosophie und Kulturtheorie sind die Themenkreise, die ein nahezu kanonisiertes Spektrum medienkulturwissenschaftlicher Annäherungsweisen zur Leitfrage in einem themenorientierten Forschungsüberblick vereint. Gemeinsam mit Petra Tallafuss geht Koch in der Einführung auf die ursprünglich normative Geladenheit des Amerikanisierungsparadigmas ein und konturiert die „Umkodierung“ des Begriffes in der diskursiven Dynamik hin zur wissenschaftlichen Analysekategorie vor dem Hintergrund zunehmender gesellschaftlicher Differenzierungstendenzen. Hiermit sensibilisiert der Band für die Kontextualisierung der Begrifflichkeiten angesichts des jeweiligen Forschungsgegenstandes.

Aus Sicht geschichtswissenschaftlicher Narratologie setzt sich Axel Schildt mit der zunächst eher produkttransferierten „Amerikanisierung“ und deren Interferenzen mit frühzeitig kursierenden Amerikabildern auseinander. Schildt fragt mit berechtigten Zweifeln danach, ob das Ende des Zweiten Weltkrieges als die „Stunde der ‚Amerikanisierung‘“ gesehen werden kann. Als Phasierungshilfe ist das Jahr 1945 sicherlich ein wichtiges, da sich hernach die Intensität der amerikanischen Einflüsse von eher im bilateralen Austausch flottierenden weichen Faktoren auf vermehrt unidirektionale Faktizitäten

veränderte, aber schnell nach 1945 seitens der USA auch die weichen Faktoren als unabdingbares Agens einer wertbasierten (Re-)Education erkannt wurden. *Sabine Kyora* kann anhand einer „Inventur“ der literarischen Texte zwischen 1945 und 1960 einsichtig machen, dass zunehmende Experimentierfreude zur Neupositionierung der westdeutschen Literatur führte, die mit der Transzendierung des Realismus eines Anders, Böll oder Richter durch Autoren wie Walser, Grass, Johnson oder Rühmkorf einherging. Und *Waltraud W'ara Wende* betont in ihrem Beitrag die Bedeutung und mediale Inszenierung der Luftbrücke während der Blockade Berlins als initialen Moment des Wandels, der die Amerikaner in Kollektivität „von Siegern und Besatzern zu Beschützern und Freunden [werden lässt], wobei die Massenmedien nicht nur als mentaler Seismograph modifizierter Einstellungen und veränderter Gefühle zu sehen sind, sondern gleichzeitig immer auch als gewichtiger Generator für die Festigung oder den Wandel von Freund- und Feinprojektionen, Urteilen und Vorurteilen, Ängsten und Hoffnungen“ (69).

Lars Koch widmet sich dem Film. Gerade anhand des so genannten Trümmerfilms wird dessen gesellschaftliche Funktion deutlich. Auch der Kriegsfilm reiht sich in diese die zeittypischen Problemlagen verhandelnde Tendenz „einer verbindlichen Verortung des Kriegsgeschehens im sozial-kommunikativen und kulturellen Gedächtnis der westdeutschen Nachkriegsgesellschaft“ (98) ein. Der Heimat- und Ferienfilm setzt sich hiervon ab, doch bietet er in seinem Binnendiskurs einen Bezugspunkt für die „Suche nach Echtheit und Authentizität in Zeiten des Umbruchs“ (99), wohingegen der Gegenwarts- und Zeitfilm im Stile Heinz Erhardts ein optimistisches Deutungsmuster unter der Ebene „staatspolitischer Gesellschaftspflege“ parat hält (103).

Auch *Knut Hacketh* stellt die Auseinandersetzung mit dem Fernsehen unter die leitende Fragestellung, in welchem Verhältnis das in den 50er Jahren aufkommende Medium zu „Amerikanisierung“ und Modernisierung steht. Dabei hebt er sowohl die modernisierungsbefördernde Wirkung als auch die Rolle des Mediums in der Verwestlichung der Bundesrepublik hervor. Weniger eine direkte Intentionalität, sondern vielmehr eine generell auf moderne Technik und modernes Leben bezogene mentale Haltung sei ausschlaggebend gewesen für die Modernisierungsleistung des Fernsehens, die vor allem in der Kreation von Unterhaltung als gesellschaftlichem Integrationsfaktor geronnen sei.

Andreas Knäusers Beitrag betrachtet Adornos, Gehlens und Plessners diskursive Einlassungen zur Medien-Anthropologie der 50er Jahre, indem er die Äußerungen der Autorentrias in ihrer gemeinsamen fundamentalistischen Ästhetik als kulturkritisches Komplement und wissenschaftliches Element der Verarbeitung von Moderne und Modernisierung versteht. *Irmela Schneider* blickt auf die beiden sich sukzessierenden Begriffspaare „Medialisierung/

Amerikanisierung“ und „Globalisierung/ Lokalisierung“. Mittels semantischer Begriffsarchäologie fundiert sie ihre Ausführungen für drei verdichtete Phasen: für die Amerikanisierungsdebatte im Zusammenhang mit dem US-Spielfilm in den 20er Jahren, für die permutierende Wiederholung dieser im Fernsehzeitalter der 60er Jahre und für den Übergang von der Amerikanisierungsdebatte auf die Begrifflichkeit der Globalisierung seit den 80er Jahren.

Erika Fischer-Lichte leistet einen Beitrag zur Funktionsbestimmung des Theaters in der Nachkriegszeit. Unterhaltung – Verstörung – Orientierung sind die Marksteine ihrer Analyse. Das Anknüpfen an Spielgewohnheiten vor der Zäsur des Nationalsozialismus kennzeichnete den Zeitraum bis zur Währungsreform, welche dann allerdings für eine Abwendung vom Ideellen sorgte. Als Reaktion hierauf sind etwa kleinere Formen wie Zimmertheater und Studiobühne entstanden. Und die Klassiker, die nach Wiedereröffnung bzw. Neubau erster größerer Häuser auf das Programm kamen, wurden der Umgebung sowohl in ihrer Architektur als auch in ihrer Intentionalisierung angenähert.

Albrecht Riethmüller untersucht die deutsche Leitkultur Musik vor dem Hintergrund des Leitbildes USA. Als Insignium deutscher Musikkultur nimmt er das 1951 reaktivierte Bayreuth als Ausgangspunkt der Oszillationsbeziehungen, stellt dann aber die Auswirkungen der einflussreicher werdenden Kulturindustrialisierungsbewegung dar. Als Resultat seiner Untersuchung fasst Riethmüller zusammen: „Im Unterschied zu der nimmermüden Hypertrophierung der deutschen Kunstmusik als Musik schlechthin bestand eine *reeducation* im Bereich von Musik, wenn es denn eine gegeben hat, in der Anglizifizierung der Populärmusik“ (232).

Sabine Autsch untersucht anhand der Documenta 2 den Zusammenhang von „Abstraktion als Weltsprache“ und „Amerikanisierung“. Vor allem in den „Haltungen und Habitualisierungen, durch die sich eine Ausstellungsatmosphäre formieren konnte, über die letztlich die Begegnung mit Kunst initiiert und erfahrbar wurde“, sieht Autsch die wesentlichen Einflüsse einer über „mental maps“ transponierten „Amerikanisierung“ (249).

Friedhelm Scharf wendet sich dem Design und der modernistischen Formgebung zu. Stark verbunden ist der zunehmende Formenreichtum mit der Wiedererlangung industrieller Ressourcen. In der Rezeption des Bauhauses in den USA und in der internationalen Ausrichtung deutscher Designschulen zeigt sich die Verwobenheit zwischen Bundesrepublik und USA, die wegbereitend wurde für die globale „Transmedialität von unterschiedlichsten Gebieten der Gestaltung“ (274).

Kasper Maase beschließt den Band mit seinem Beitrag zum Thema „Massenkultur, Demokratie und verordnete Verwestlichung“. Er kontrastiert zeitgenössische Kulturdiagnosen der westdeutschen Gesellschaft mit den

nachholenden Extrapolationen. Anhand des Diskurses um Massenkultur und „mass culture“ kann er zeigen, dass wesentliche Begrifflichkeiten aus Sicht der historischen Semantik nicht übereinstimmen, obgleich oft von einer großen sachkulturellen Korrelation ausgegangen wird.

Deutlich wird aus der Gesamtsicht der Beiträge, dass die Analysekategorie „Amerikanisierung“ zu eng gefasst ist, um alle angesprochenen Phänomene zu klassifizieren, sie sich jedoch aufgrund ihres normativen Grundgehalts für eine diskursreflexive Beobachtungsweise durchaus eignet. In einer nachholenden Dynamik wurden wesentliche Kulturfelder durch den produktbasierten Transfer von habituellen Lebensstilen modernisiert. Zudem konnte über die diskursive Auseinandersetzung mit dem kulturkritisch geprägten Amerikanisierungsbegriff ein Beitrag zur Normalisierung Westdeutschlands geleistet werden.

Ehlich, Konrad
Sprache und sprachliches Handeln
Band 1: Pragmatik und Sprachtheorie.
Band 2: Prozeduren des sprachlichen Handelns.
Band 3: Diskurs – Narration – Text – Schrift.
Berlin/New York: De Gruyter Oktober 2007.

Rezension von Elke Montanari

Seit Beginn der 70er Jahre wurde in Deutschland die „Funktionale Pragmatik“ (FP) entwickelt; Konrad Ehlich, von 1992-2007 Vorstand des Instituts für Deutsch als Fremdsprache/Transnationale Germanistik der Ludwig-Maximilians-Universität München, war dabei einer der maßgeblichen Wissenschaftler. Er suchte, neue Grundkategorien für die Analyse von Sprache nutzbar zu machen, oft in Kooperation und Diskussion mit Kolleginnen und Kollegen wie Jochen Rehbein und Angelika Redder. Die dafür von ihm verfassten Texte entstanden häufig in der Form des Aufsatzes, einige davon an „vergleichsweise entlegenen Publikationsorten“ veröffentlicht, wie der Autor in der Einleitung formuliert. Der Walter de Gruyter-Verlag hat es 2007 unternommen, eine breite Auswahl der Schriften herauszubringen und der wissenschaftlichen Öffentlichkeit gesammelt verfügbar zu machen. So wurden von dem Mitbegründer der FP 86 Texte zusammengestellt, die zwischen den Jahren 1972 und 2006 erstveröffentlicht wurden. Unter Mitarbeit von Diana Kühndel und Wencke Borde wurden sie in drei Bände gefasst.

Band 1: „Pragmatik und Sprachtheorie“ versammelt grundlegende Publikationen zu Fragen der Funktionalen Pragmatik. Die „Ziele und Verfahren funktional-pragmatischer Kommunikationsanalyse“ sind dabei Titel und Gegenstand des allerersten Aufsatzes der Sammlung. Dieser Artikel verweist schon allein durch seine exponierte Position auf die empirische Orientierung dieser Ausrichtung von Sprachwissenschaft. Der Sicht auf Sprache als System wird die Auffassung von Sprache als Handlung gegenübergestellt, das Profil funktional-pragmatischer Herangehensweise wird in diesem Werkteil in kritischer Auseinandersetzung mit den Hauptlinien der sprachwissenschaftlichen Theoriebildung entwickelt.

Der Folgeband beschäftigt sich mit „Prozeduren sprachlichen

Handelns" und sammelt Überlegungen und Analysen zu deiktischen, operativen und expeditiven Prozeduren wie Deixis und Anaphern, Determination und den Interjektionen wie dem deutschen „HM". Wie diese Analysen auf literarische Sprache angewendet werden können, zeigen Untersuchungen an Schriften von Goethe und Eichendorff.

„Diskurs - Narration - Text - Schrift" ist der Titel des dritten und abschließenden Teiles. Diskurse in unterschiedlichen Handlungsfeldern wie Schule, Wirtschaft und Religion bilden einen Schwerpunkt der in diesem Teilband enthaltenen Analysen. Arbeiten zu alltagssprachlichen Erzählungen sind hier versammelt, ebenso wie Analysen institutioneller Kommunikation. Der Begriff „Text" wird systematisch aus den Bedürfnissen sprachlichen Handelns heraus entwickelt.

Die drei Bände stellen erstmals zentrale Aufsätze eines der wichtigsten Vertreter und Begründer dieses pragmatischen Paradigmas zusammen; sie folgen dem international anerkannten Autor zeitlich durch seine Publikationstätigkeit in mehr als dreißig Jahren und inhaltlich von den grundlegenden Überlegungen bis zu den Anwendungen bei der Analyse sprachlicher Handlungen. In der Zusammenstellung ist es gelungen, eine aufeinander aufbauende Zusammenstellung von Einzeltexten zu schaffen, eine sich steigernde Linie von grundsätzlichen Fragen zu detaillierten Analysen, von theoretischer Basis zu Untersuchungen einzelner Phänomene. Damit ist dieser Band für Studium, Forschung und Lehre gut geeignet, sich über Funktionale Pragmatik einen Überblick zu verschaffen und sich mit dieser Pragmatik auseinander zu setzen. Indem Ehlich eine „reflektierte Empirie" (Einleitung, S.4) vorschlägt, enthält seine Herangehensweise an sprachwissenschaftliche Fragestellungen gerade mit Blick auf jüngere Entwicklungen in einer Linguistik, die sich Daten und Empirie wieder verstärkt zuwendet, wichtige Anregungen und hilft, das eigene wissenschaftliche Vorgehen methodisch zu reflektieren.

Preußer, Ulrike.

*Aufbruch aus dem beschädigten Leben. Die
Verwendung von Phraseologismen im
literarischen Text am Beispiel von Arno
Schmidts Nobodaddy's Kinder.*
Bielefeld: Aisthesis, 2007.

Rezension von Nils Bernstein

Im Grunde kann die Phraseologie auf eine fast hundertjährige Entstehungsgeschichte zurückblicken, die 1909 mit dem Erscheinen des 'Traité de stilistique française' von Charles Bally begann. Doch erst seit den 70er Jahren wurde sie zunehmend in die deutsche und so auch westeuropäische Linguistik integriert, wobei sie lange Zeit als Stiefkind der Lexikologie betrachtet wurde. Die Phraseologie untersucht feste Mehrwortverbindungen, die eine semantische Transformation erfahren haben, also Idiomatizität aufweisen.

Von einer Randstellung dieser Forschungsrichtung kann heute nur noch bedingt die Rede sein. Germanistische Einführungen in die Phraseologie, etwa von Wolfgang Fleischer (1997), Christine Palm (1997) und Harald Burger (2007) wurden bereits mehrmals aufgelegt. Die namhaften Phraseologieforscher H. Burger, D. Dobrovolskij, P. Kühn, N. R. Norrick konnten 2007 ein umfangreiches zweibändiges Handbuch der Phraseologie in der renommierten Reihe der Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft (Bd. 28.1. und 2) herausgeben. Dennoch werden die sprachwissenschaftlichen Erkenntnisse in der Literaturwissenschaft nur langsam umgesetzt.

Ein wichtiger Schritt hin zur literaturwissenschaftlichen Integration phraseologischer Fragestellungen ist mit der 2007 veröffentlichten Dissertation von Ulrike Preußer gemacht worden. Die Autorin versteht es als Pilotprojekt –, dessen Desideratcharakter sie möglicherweise etwas zu häufig betont –, und es ist in der Tat die erste umfassende Untersuchung dieser Art zum Einsatz von Phraseologismen im literarischen Werk eines Autors. In diesem auch im wörtlichen Sinne ausgezeichneten Buch – Preußer wurde der Dissertationspreis der Westfälisch-Lippischen Universitätsgesellschaft verliehen – wird das literarische Werk Arno Schmidts (1914-1979) mit dem Fokus auf die Romantrilogie *Nobodaddy's Kinder* nicht allein als Fundus für phraseologische

Mehrwortverbindungen aufgefasst, sondern aufgefundene Phraseologismen werden stets kontextsensitiv erörtert. Somit wird einerseits die in der sprachwissenschaftlichen Phraseologieforschung vorherrschende Tendenz, das Werk eines Autors als Archiv für Phraseologismen aufzufassen, sensibilisiert. Andererseits kann die interpretationsentfaltende Wirkung der Untersuchung von Mehrwortverbindungen literaturwissenschaftlich produktiv und nachvollziehbar umgesetzt werden, da terminologisch exakte Aussagen zu den genannten Schriften Schmidts ermöglicht werden. Der Zugewinn dieser Arbeit zu den drei Kurzromanen *Brand's Haide* (1947), *Schwarze Spiegel* und *Aus dem Leben eines Fauns* (beide 1951) sind daher auf Seiten der Sprachwissenschaft als auch der Literaturwissenschaft zu verbuchen.

Nach Vorbemerkung und Einleitung definiert Preußner zunächst gerafft zentrale Kategorien für Phraseologismen wie Polylexikalität (Mehrgliedrigkeit), graduelle Festigkeit und Idiomatizität (semantische Transformation). Dabei paraphrasiert sie zentrale Thesen, ohne sich allzu lange bei Einzeldarstellungen der Forschungsgeschichte aufzuhalten. Für die weitere Gliederung von Phraseologismusklassifikationen wird das syntaktische dem semantischen Gliederungssystem vorgezogen. Somit wird zwischen nominalen, verbalen, adjektivischen und attributiven Phraseologismen differenziert. Darüber hinaus finden auch davon abweichende Muster definitorische Erwähnung. Dazu zählt Preußner etwa geflügelte Worte, Zwillingsformeln und Sprichwörter. Bei geflügelten Worten greift sie nicht allein auf eine der Neuauflagen von Büchmanns 'Geflügelten Worten' zurück, sondern berücksichtigt zudem – wenn auch nicht ganz abgesicherte – Lemmata diverser Internetseiten (z.B. alle-sprichwoerter.de oder zitate-welt.de). Dadurch kann die immer problematische Kategorie der Landläufigkeit geflügelter Worte auch mit Berufung auf dem breiten Publikum zugängliche und gestaltbare Quellen stichhaltig belegt werden.

Im anschließenden, für eine Untersuchung zu Phraseologismen etwas zu umfangreichen dritten Kapitel werden grundlegende Charakteristika im Werk von Schmidt dargestellt. Dennoch sind diese für die weitere Interpretation wichtig, da etwa auf den Zusammenhang zwischen subjektiver und objektiver Realität, zwischen Realismus und Geist-Welt bei der in Kapitel 5 darzulegenden Funktion von Phraseologismen zurückgegriffen werden muss. Die Autorin geht bei der Darstellung der Poetologie auch auf die bei Schmidt verwendete Sprache näher ein, was selbstredend unmittelbar in Beziehung zu der Einflechtung von phraseologischem Material steht. Preußner eröffnet einen über die Trilogie hinausgehenden Blick auf die stilistische und narratologische Gestaltung von Schmidts Gesamtwerk, wodurch das Buch nicht allein für Phraseologieforschende Interessantes zu bieten hat.

Die kontextsensitive Untersuchung zu Phraseologismen in Schmidts Romantrilogie wird in zwei gesonderten Kapiteln unternommen: In einem

Kapitel werden die Phraseologismen angeführt und mit Kontext zitiert. Darauf paraphrasiert Preußner – leider bisweilen sehr ausgiebig – den Kontext und erläutert mögliche charakterisierende Rückschlüsse, die durch den Gebrauch der Phraseologismen nahe gelegt werden. In einem daran anschließenden Kapitel werden weitere Funktionen der Phraseologismen erklärt. Neben der bereits erwähnten Charakterisierung der Personen lässt sich auch die Stilisierung mündlicher Authentizität erkennen. Viele Phraseologismen werden tendenziell im mündlichen Ausdruck bemüht. Ihre Verwendung in literarischen Texten kann befremdlich anmuten, zumal sie dort und so auch bei Schmidt oftmals modifiziert, expandiert oder remotiviert (also wörtlich verstanden) werden. Schmidt stellt durch den gehäuftten Gebrauch von Phraseologismen eine unmittelbarere und authentischere Atmosphäre her, die den Rezipienten direkter anzusprechen vermag, so die Schlussfolgerung. Zudem werden die Leser durch Literaturzitate nicht kanonisierter Literatur angehalten, den Kontext dieser Zitate selbst zu erörtern. Schmidt suggeriere dadurch eine Neukanonisierung randständiger Literatur und erhebe den quasi didaktischen Anspruch, die alludierten Autoren zu lesen.

In der Tat sind durch Kenntnisse der zitierten Literatur wichtige Folgerungen möglich. Der vergleichende Blick auf relevante Parallelstellen in Schmidts Gesamtwerk ist dabei hilfreich. Wenn etwa eine wenig bekannte phraseologisierungsfähige Zwillingssformel auf ein Gedicht von Longfellow zurückgeführt wird (‘in eddies and dimples’), findet in dem vorliegenden Buch sowohl dessen polyvalente Zitation in *Aus dem Leben eines Fauns* als auch in Schmidts *Berechnungen II* Erwähnung. Weitere produktive Umsetzungen interpretationsentfaltender Kenntnis von Phraseologismen belegt Preußner eindrucksvoll an dem Zitat ‘La belle femme sans merci’ in *Schwarze Spiegel* (S. 287ff). Kennt man den literaturgeschichtlichen Kontext dieses auf Alain Chartier zurückgehenden Titels für eine Verserzählung von 1490, so kann zunächst Lisa aus Schmidts Roman mit dem Prototypen der ‘gnadenlosen Schönen’ intertextuell in Beziehung gesetzt werden. Außerdem kann durch Kenntnis des Zitats der weitere Handlungsverlauf antizipiert werden. Denn durch die Prototypisierung der beiden Charaktere auf den ‘schmachtenden Liebhaber’ und die ‘gnadenlose Schöne’ wird im Vorfeld angekündigt, dass Lisa den namenlosen Erzähler von *Schwarze Spiegel* zurückweisen wird. Der literaturgeschichtliche Weitblick wird erfreulicherweise durchgehend beibehalten. Dabei wird dort, wo man eher einschlägigere Nachschlagewerke erwartet hätte, leider gelegentlich auf weniger verlässliche Internetquellen wie etwa wikipedia.org hingewiesen. Ein Blick auf in Schmidts Trilogie vorkommende phraseologisierungsfähige Wendungen, die bestimmte Kriterien wie Zweigliedrigkeit, Reim, Alliteration oder andere die Memorierbarkeit fördernde Bedingungen aufweisen müssen, rundet das fünfte Kapitel ab.

Bisweilen wäre wünschenswert, dass Preußner die neu bearbeiteten

Auflagen verschiedener Bücher verwendet hätte, etwa bei Palms oder Burgers Einführungen in die Phraseologie. Leider lag der umfangreiche HSK-Band zur Phraseologie noch nicht vor und konnte nicht in die Bibliographie aufgenommen werden. Ob die Autorin aber tatsächlich zu differenzierteren Aussagen gekommen wäre, wenn sie auf diesen oder etwa auf die aktuelle dritte und nicht die zweite Auflage von Bußmanns 'Lexikon der Sprachwissenschaft' zurückgegriffen hätte, ist ein müßiges Nachsinnen; zumal man auch in der Neuauflage von Bußmanns viel bemühtem Lexikon vergebens nach einem Eintrag zu Phraseologismen oder Phraseologie sucht. Preußner hat somit diese offenbar noch nicht gänzlich wahrgenommene linguistische Teildisziplin, die Phraseologie, mit ihrer aufschlussreichen Untersuchung angemessen ins Zentrum des Interesses rücken können und ein exemplarisches Pilotprojekt zur Integration phraseologischer Terminologie in die Literaturwissenschaft vorgelegt.

CONTRIBUTORS

Nils Bernstein is a PhD-Student, studying with Prof. Dr. Matías Martínez at the University of Wuppertal. His topic is *Phraseologismen im Werk von Ernst Jandl und Nicanor Parra*. In 2006 and 2007 he worked as a Language Assistant of the DAAD at the Universidad de Chile in Santiago. He is currently working as an assistant lecturer at the University of Wuppertal.

Thomas Bäuml studied German Literature, Political Science and History at the University of Konstanz, Germany. He has studied at both at Harvard University, and at Brown University. As a PhD candidate in German Literature he is currently employed in the Collaborative Research Centre (SFB) “Norm and Symbol” in Konstanz.

Manuel Clemens studied Cultural Studies and Philosophy in Frankfurt (Oder) and Paris. He graduated in 2005 with a diploma thesis on Adorno’s notion of experience. Before joining Yale he spent a year as a Visiting Research Student in the German Department at Stanford University.

Franz Fromholzer studied Germanic Studies, History und Spanish in Regensburg, Augsburg und Valladolid. He was a research assistant at the Institute of *Neuere deutsche Literaturwissenschaft* in Augsburg, from 2006 to 2007.

Bent Gebert studied Germanic Studies, Philosophy und European Literature in Freiburg, Konstanz and Oxford (2005 Master of Studies). He finished his *Staatsexamen* in 2007 in Freiburg. He is a research assistant since 2007 at the *Deutschen Seminar* of the University of Freiburg.

Viktoria Helfer studied *Neuere deutsche Literaturwissenschaft*, Theater Studies, and Transnational Germanic Studies at the Ludwig-Maximilians-Universität in Munich, where she is currently working on her dissertation. She is an assistant at the Centre International de Formation Européenne in Munich.

Katharina Maria Herrmann studied German Studies and Romance Studies between 1999-2006 in Saarbrücken and Metz. Since 2002 she is employed as an assistant of Dr. Anke-Marie Lohmeier (Universität des Saarlandes, *Neuere deutsche Literaturwissenschaft*).

Andrew J. Mills is a Ph.D. student in Germanic Studies at Indiana University and currently serves as Lecturer in the Dept. of Modern Languages and Literatures at Southwestern University in Georgetown, TX. His research interests include 19th- and 20th-century depictions of violence in German literature, and 19th-century German and German-Jewish university student life.

Elke Montanari is writing her dissertation about the topic *Deutscherwerb und Mehrsprachigkeit – Genus und Determination in kindlichen Erzählungen* at the Ludwig-Maximilians-Universität in Munich. Her research interests are multilingualism and language acquisition.

Hans Jörg Schmidt studied at the Universities of Heidelberg, Dresden, Groningen, München and Speyer. He finished his dissertation in 2007 with the topic: „*Die deutsche Freiheit*“. *Geschichte eines kollektiven semantischen Sonderbewusstseins*.

Andre Schütze is a graduate student pursuing his PhD in Germanic Languages and Literature at UCLA. His previous studies were conducted in Berlin and Rome. He received his Magister from Humboldt-Universität Berlin, where his main concentrations included German Literature, Political Science and Sociology. His MA thesis is *Utopie und Paranoia. Aspekte der Paranoia in der utopischen Literatur*.

David Wachter has studied German and Comparative Literature, Philosophy and Sociology in Bonn, Cincinnati and Berlin. His M.A. thesis focused on decadence in Nietzsche and Benjamin (Cincinnati 2002) and his Magister thesis on Musil's anthropology (Berlin 2005). He is currently writing his PhD thesis at the FU Berlin on Essayism and Contingency in Musil, Kracauer and Benn.

Sonja Wandelt graduated from the University of Hamburg, with a M.A. degree in American Literature. While studying at Rutgers University, NJ, she received a Certificate in Women's Studies. She is currently pursuing her PhD in Comparative Literature at the University of Illinois, Urbana - Champaign.

In the last issue of NGR, Vol. 22, we have misspelled H.C. Erik Midelfort's name. We would like to apologize for this mistake.

ABOUT THE ARTIST

Matthias Kebelmann, born in Rüdersdorf/Berlin, has been studying since 2003 at the Kunsthochschule Berlin-Weissensee. In addition to graphic design, he works mainly with changes and interferences in existing rooms and their Genius Loci. The pictures on the cover and back of this issue are from 'Raum W 10' which was done in 2006 for a group show at the Kunsthochschule Berlin-Weissensee. His most recent installation, 'Raum 1319', was displayed at the Fifth Berliner Kunstsalon in October of this year.

Exhibitions:

- 06/2005 - ‚Architektur ohne Grenzen‘ - REmigration, Gruppenausstellung, St. Petersburg, Russland
- 07/2005 - Jahresausstellung - Kunsthochschule Weissensee, Berlin
- 02/2006 - ‚the best among us‘ - 100° Festival, Gruppenausstellung, Hebbel am Ufer, Berlin
- 07/2006 - Jahresausstellung - Kunsthochschule Weissensee, Berlin
- 04/2008 - ‚Plauener Spitze‘, Kunsthochschule Weissensee, Einzelausstellung, Berlin
- 06-07/2004 - ‚leerstelle‘ - Sommerakademie Kastanienalle, Gruppenausstellung, Berlin
- 09/2005 - ‚daheim‘ - Kastanienalle/Oderberger, Gruppenausstellung, Berlin
- 10/2008 - 5. Berliner Kunstsalon, Kunstmesse, Berlin

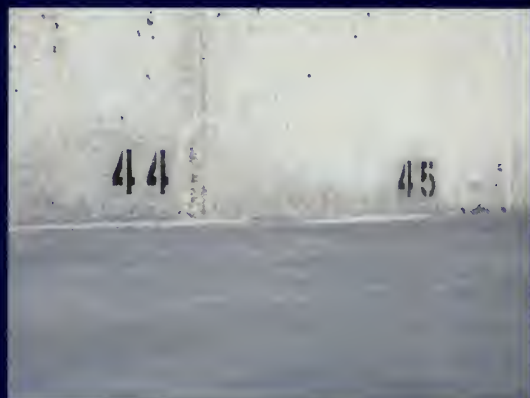
Contact:

aots124@hotmail.de

UNIVERSITY OF CALIFORNIA-LOS ANGELES



L 009 981 411 3



Featured Articles

- Katharina Maria Herrmann, on Hugo von Hofmannsthal
- David Wachter on Kracauer
- Andrew Mills on Ernst Jünger and Ishiwaro Kanji
- André Schuetze on Bourdieu and Benjamin
- Bent Gebert on Tankred Dorst
- Franz Fromholzer on Katharina Hacker
- Sonja Wandelt on Wolfgang Borchert and Inge Müller
- Thomas Bäumler on Schleiermacher
- Viktoria Helfer on Elfriede Jelinek
- Manuel Clemens on Schiller

Interview

- Katharina Leduc interviews Marc Rothemund

Reviews

- Hans Jörg Schmidt on Lars Koch (Hg.) *Modernisierung als Amerikanisierung? Entwicklungslinien der westdeutschen Kultur 1945-1960* (2007)
- Elke Montanari on Konrad Ehlich's *Sprache und sprachliches Handeln* Band 1-3 (2007)
- Nils Bernstein on Ulrike Preußers *Aufbruch aus dem beschädigten Leben. Die Verwendung von Phraseologismen im literarischen Text am Beispiel von Arno Schmidts Nobodaddy's Kinder* (2007)

Cover Art by Matthias Kebelmann